Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)
DIVERSIDADE CULTURAL:
Inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura
2
Atena Editora
Ano 2023

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

DIVERSIDADE CULTURAL:

Inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura

2

Ano 2023

CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS APLICADAS

Diversidade cultural: inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura 2

Diagramação: Ellen Andressa Kubisty
Correção: Flávia Roberta Barão
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D618 Diversidade cultural: inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura 2 / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-1627-2
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.272230808

1. Arte. 2. Cultura. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 306.098

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

APRESENTAÇÃO

Caros leitores;

Em sua segunda edição, a obra '**Diversidade cultural: Inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura 2'** busca refletir, ao longo de 11 capítulos, como a arte e a cultura são manifestações humanas que refletem a sociedade, seus valores, crenças e expressões criativas.

Sendo assim, a busca contínua pela inovação e a disposição para a ruptura com convenções estabelecidas possuem um impacto significativo nas experiências culturais, trazendo novas ideias, técnicas e abordagens artísticas, o que vem permitindo que os criadores renovem constantemente suas expressões e estilos.

Ao longo das discussões, podemos vislumbrar de forma crítica como a arte e a cultura frequentemente exploram questões sociais, políticas e existenciais de forma profunda e provocativa. Elas incentivam a reflexão e o diálogo em torno de temas relevantes, impulsionando mudanças na sociedade, de forma global e regional.

Nesse sentido, através da inovação e dos debates que são postos, a cultura é enriquecida e se transforma ao longo do tempo. As novas formas de expressão artística se somam às já existentes, criando uma tapeçaria cultural cada vez mais rica e diversificada.

A ruptura com paradigmas culturais estabelecidos permite desafiar normas e preconceitos, abrindo espaço para a representatividade e a inclusão de grupos e vozes marginalizadas, bem como oportuniza um debate por meio de novas perspectivas. Assim, a inovação frequentemente se alia ao progresso tecnológico e científico, permitindo a criação de experiências artísticas e culturais totalmente novas.

Em suma, a obra **'Diversidade cultural: Inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura 2'**, enfatiza a inovação e a ruptura nas experiências de arte e cultura, apontando como estas são cruciais para manter essas expressões vivas, dinâmicas e relevantes para a sociedade.

Elas permitem que a arte e a cultura continuem a evoluir, refletindo as mudanças na sociedade, estimulando o pensamento crítico e criando conexões significativas entre as pessoas. Sem essas forças transformadoras, a arte e a cultura correm o risco de se tornarem obsoletas e desconectadas da realidade e das aspirações humanas.

Desejo a vocês uma excelente leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 1

A DIVERSIDADE CULTURAL: DO DISCURSO À PRÁTICA E DAS POLÍTICAS À ACÇÃO

Isau Joaquim Meneses
Leonilde Chiulele
Denise Malauene

https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308081

CAPÍTULO 2 14

A ARTE DE ISMAEL NERY

Wellington Cesário

https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308082

CAPÍTULO 3 22

ARTE NA PEDAGOGIA

Raquel Balduino da Silva
Michael Santos Silva
Juliana Marcondes Bussolotti

https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308083

CAPÍTULO 4 32

ARTE E MEMÓRIA NA AÇÃO CULTURAL DE COLETIVOS TERESINENSES

Kary Emanuelle Reis Coimbra

https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308084

CAPÍTULO 5 45

O CENÁRIO INTERDISCIPLINAR: A CONTRIBUIÇÃO DA REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL PARA AS ARTES VISUAIS

Ivânia Cristina Lima Moura / UFES

https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308085

CAPÍTULO 6 54

A INFLUÊNCIA DE *MEDÉIA* E *A FEITICEIRA* NA BRUXARIA MODERNA: A LITERATURA COMO COMPONENTE DA RELIGIÃO

Lídia Maria da Costa Valle
Willa da Silva dos Prazeres

https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308086

CAPÍTULO 7 71

"DA VIDA AO VIDEO"

Talita Caselato

https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308087

CAPÍTULO 8 82

A FOLKCOMUNICAÇÃO PARA A CIDADANIA DE MINORIAS: a Parada do

Orgulho LGBTQIA+ na cidade de São Paulo
Vanessa Ester Ferreira Nunes
Cristina Schmidt Silva Portéro
Alexsandro do Nascimento Santos
https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308088

CAPÍTULO 9 97

MANUAL DE INSTRUÇÕES DO INDIVIDUALIZED MUSIC THERAPY ASSESSMENT PROFILE (IMTAP)
Alexandra Monticeli
Cybelle Loureiro
https://doi.org/10.22533/at.ed.2722308089

CAPÍTULO 10.. 107

PSICODINÂMICA VOCAL EM PERFORMANCE DE MUSICAIS
Denise de Alencar Nascimento
Joeline Conceição de Sousa Rodrigues
https://doi.org/10.22533/at.ed.27223080810

CAPÍTULO 11 120

QUARTA COLÔNIA: DO AMBIENTE NATURAL À PAISAGEM CULTURAL, UMA HISTÓRIA PARA SER PRESERVADA
Eliane Terezinha dos Santos Berger
https://doi.org/10.22533/at.ed.27223080811

SOBRE O ORGANIZADOR 130

ÍNDICE REMISSIVO 131

CAPÍTULO 1

A DIVERSIDADE CULTURAL: DO DISCURSO À PRÁTICA E DAS POLÍTICAS À ACÇÃO

Data de aceite: 03/08/2023

Isau Joaquim Meneses
Doutorado, Instituto Superior de Artes e Cultura

Leonilde Chiulele
Licenciada, Instituto Superior de Artes e Cultura

Denise Malauene
Mestrada, Universidade Eduardo Mondlane

RESUMO: Este artigo discute até que ponto é que a questão da diversidade cultural é tida em conta do discurso à prática e das políticas culturais às acções. Ele tem por finalidade trazer evidências sobre o grau de respeito e reconhecimento da diversidade cultural em Moçambique. Para o efeito, toma como documentos de análise a convenção sobre a protecção e a promoção das diversidades de expressões culturais, a Constituição da República de Moçambique e a Política Cultural de Moçambique. Do ponto de vista metodológico, privilegiou-se a consulta bibliográfica e *brain-storming.* Como resultado apresentam-se evidências de como tem sido tratada a questão da diversidade cultural tanto a luz das políticas como nas acções governativas.

PALAVRAS-CHAVE: Diversidade Cultural, Promoção, Respeito, Tradições.

1 I INTRODUÇÃO

A diversidade foneticamente é um termo simples, porém, quanto ao significado e conteúdo, é absolutamente complexa. Como refere Lévi-Strauss (2012:13),

> “para compreender como e em que medida, as culturas humanas deferem entre si, se estas diferenças se anulam ou contradizem, ou se concorrem para formar um conjunto harmonioso, devemos, em primeiro lugar, traçar o seu inventário. Mas é aqui que as dificuldades começam, porque nós devemos aperceber-nos de que as culturas humanas não diferem entre si do mesmo modo, nem no mesmo plano’’. (...)

Perante à ausência desse tal

inventário sem dominarmos a caracterização das diversidades culturais que temos, bem assim a relação que se estabelece entre elas, fica óbvio que a nossa abordagem corre o risco de se alicerçar num cadafalso, pois, por imperativo da necessidade científica e das circunstâncias que se nos impõem, temos que abrir e desenvolver este debate sobre as diversidades.

Como se pode denotar, quando o termo diversidade se acopula a cultura, se torna ainda mais complexo, pois, gera essa tal expressão ou noção que normalmente, muitos querem, muitas vezes pronunciar, mas poucas vezes respeitar.

Esta reflexão, tem como principal objectivo, trazer evidências sobre o grau de respeito e reconhecimento da diversidade cultural em Moçambique, ou seja discutir e demonstrar quão a diversidade cultural, em muitos casos, se exprime mais ou menos na teoria ou nas políticas do que em acções práticas. E isto, se fará, não só por formulações filosóficas e discursivas mas também buscando evidências do campo empírico das indústrias culturais e do quotidiano da praxis políticas, nacionais e de outras partes do mundo.

Uma diversidade *per si*, pode ou não engendrar culturas diversas. Mas a cultura, pelo menos vista na acepção Tayloriana, compreende necessariamente um conjunto diverso de elementos culturais, como o conhecimento, a religião, o direito, a arte, os hábitos e costumes e demais aptidões que o indivíduo interioriza enquanto membro duma sociedade (Martínez, 2009: 45).

Quando temos um recipiente repleto de pregos, porcas, chaves, etc, estamos perante uma diversidade de coisas; mas não necessariamente de uma diversidade cultural. No entanto, quando estamos perante um grupo de indivíduos composto por um chinês, um paquistanês, um italiano e um moçambicano por hipótese, estamos seguramente em presença de uma diversidade cultural porque por detrás de cada um deles, há uma ou mais culturas específicas subjacentes.

Mas afinal, o que é isso de diversidade cultural?

A Diversidade cultural refere-se à “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural manifesta-se não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o património cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados”[1].

Tendo em conta a essência desta definição, aquilo que acontece no quotidiano das indústrias culturais e criativas e no mundo da política, vale a pena apresentar algumas indagações:

- Já imaginaram quão é ou não respeitada a questão da diversidade cultural, nos

1 http://www.cultura.gov.br/politicas5/-/asset_publisher/WORBGxCla6bB/content/convencao-sobre-a-protecao-e-promocao-da-diversidade-das-expressoes-culturais/10913

chamados **toque nices**, das empresas de telecomunicações móveis?

- Já tentaram avaliar, quão se respeitam ou não, a questão da diversidade cultural nas publicidades, que se disseminam a nível nacional e não só, já que agora as rádios e as televisões nacionais, graças a internet e outras tecnologias, são ouvidas e vistas além fronteiras?
- Já tentaram compreender dentre os poucos mecenas nacionais, até que ponto e quantos teêm em conta o respeito e reconhecimento pela diversidade cultural, na escolha de artistas com quem trabalhar em regime de exclusividade?
- Já tentaram perceber, qual o lugar desta questão, quando se denomina as diversas campanhas nacionais, seja elas de carácter militar ou paramilitar, de inspecção ou de outra índole? ….

Do ponto de vista político, normalmente nos processos eleitorais, os concorrentes, inscrevem-se e participam em massa. No entanto, nos resultados eleitorais os primeiros dois ou três eleitos, regra geral, são sempre ocupados basicamente pelos mesmos; os habituais, quer na sequência, quer na alternância. É assim em Moçambique e não só. Se não, vejamos:

Nos Estados Unidos de América (EUA), o poder político gira entre os democratas e os republicanos. Em Portugal, desde a revolução ou golpe de estado de 25 de Abril de 1974, basicamente a alternância de governação e ocupação dos lugares cimeiros, giram entre o partido socialista e o partido social-democrata, entre outros países.

Por onde andamos, dentro e fora do país, fomos sempre ouvindo:

Tribalismo não; racismo não. Mas na hora da distribuição do pão, as decisões e as atitudes se enraízam e se escudam noutra razão. E como é que fica a diversidade cultural? Quem dela, às cegas cuidará?

Isto é, sem olhar para a sua origem étnica, sua relação familiar, sua raça, suas amizades, sua religião, sua simpatia e sua filiação partidária.

O normal é, muitos dizerem sim no papel e no discurso de dia, e à noite não, na prática e na acção. Ou seja, muitas vezes o que encontramos nas leis, políticas e discursos, não é o que se reflete no dia- a-dia. Daí que há toda a necessidade de tudo se fazer, para que o respeito pela diversidade cultural, seja uma realidade em todos os campos:

Na política, na academia, em diversos lugares públicos e privados, na religião, nos partidos políticos, nas organizações da sociedade civil, nas indústrias culturais criativas, entre outros campos.

O respeito pela diversidade cultural e o consequente desencadeamento e promoção de acções e políticas, que contribuam para a amenização dos impactos negativos do não reconhecimento e valorização da diversidade cultural, constituem traços que corroboram com todo o conjunto de acções e políticas que visam promover a inclusão, concorrendo assim para a construção duma sociedade cada vez mais sã e coesa.

Para que tal aconteça, é necessário que se conheçam as marcas que fazem a

diferença entre as diferentes culturas e se reconheça as suas importâncias, incluindo os valores que cada uma destas marcas pode trazer para as culturas congéneres, como mais-valia. Por exemplo, a *cacana*, que normalmente os cidadãos do centro de Moçambique não acham muita graça como iguaria pelo seu amargor, pode ganhar outro significado, quando estes souberem que ela tem um valor medicinal relevante para o homem.

No entanto, como acontece noutras áreas, nem tudo se endireita com políticas, leis e medidas administrativas. Factos há, que precisam de inculcação de certos valores, pensamentos e atitudes, como é o caso da tolerância perante o que lhe é diferente ou estranho.

Se quisermos recorrer às línguas moçambicanas como exemplo, veremos que não obstante a existência de muitas similaridades em certas palavras, o que é característico em línguas *bantu*, há certos termos cuja variância é muito bizarra entre línguas que se falam no mesmo país, isto é, em Moçambique, se não vejamos:

O termo que em *chinDau*, significa mentir ou mentira, em macua significa fazer relação sexual;

A palavra que em *chiSena* designa parte do reprodutor masculino, em *bitonga* é um mero apelido. Como estes, há muitos outros casos.

Segundo De Paula e Duarte (2009: 353-354) " a falta de trabalhos extensivos de discrição linguística, a pouca literatura existente nessas línguas, além da escassez de estudos dialetológicos contribuem para um quadro de indefinição na quantidade exacta de línguas faladas no país. '' (...)

A indefinição acima referida, reflecte-se também na clarificação de fronteiras entre línguas e suas variantes ou dialetos, bem assim na génese de significados dos termos, o que ajudaria a compreender a origem e o sentido dos significados de determinadas palavras. O que em última instância igualmente contribuiria para perceber ou diminuir a estranheza de certas diferenças etnolinguísticas.

Nestas circunstâncias, o mais importante é que os cidadãos sejam educados desde a tenra idade, a serem tolerantes e de alguma forma indiferentes perante certas diferenças ou algo estranho, pois, a diversidade cultural é tão importante quanto outras diversidades. Aliás, como realçam Lipovetsky e Serroy (2013:160) (…) " A mundialização das trocas não deveria obstar à diversidade cultural, devendo esta, pelo contrário, ser elevado à categoria de " património comum da humanidade" e considerada tão vital " para o género humano como a biodiversidade o é no domínio da vida."" (...)

Assim, nem os pertecentes a culturas tidas como minoritárias, terão " vergonha" ou receio ou ainda qualquer tipo de inibição para exprimir qualquer termo, manifestação cultural, sentimento ou mesmo hábitos e costumes perante outras, nem os das tidas como maioritárias, procurarão vilipendiar ou tratar com estranheza as manifestações de expressões culturais de outras comunidades diversas.

2 | ENQUADRAMENTO LEGAL DO RECONHECIMENTO E RESPEITO PELA DIVERSIDADE CULTURAL EM MOÇAMBIQUE

A preocupação da construção duma nação una, onde os indivíduos se guiam pela unidade na diversidade, em Moçambique, de forma politicamente activa, remonta dos tempos do início da luta de libertação nacional, corporizada no slogan, " *Viva a Unidade Nacional*", cujo mentor foi Dr. Eduardo Mondlane.

Para efeito da presente reflexão, tomaremos como documentos basilares de análise, a convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade de expressões culturais, a Constituição da República e a política cultural de Moçambique e estratégia de sua implementação.

2.1 A convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade das expressões culturais

A existência de diferenças culturais ou da diversidade de expressões culturais, foi e é um dos fenómenos que sempre caracterizou, as sociedades humanas.

A forma como os indivíduos, grupos, comunidades, líderes comunitários e/ou governos, foram tomando, na gestão, maximização, é que se foi diferenciando consoante concepções e filosofias assumidas, bem assim, as políticas adoptadas pelos governos.

No entanto, nos meados do século XX, isto é, nos anos 60, com o despertar dos movimentos libertários dos povos africanos e não só, aumentaram as preocupações e o interesse de ver a questão do respeito pelas diversidades culturais resolvida.

O menosprezo pelas culturas locais, por parte dos governos coloniais, particularmente os portugueses, durante os 500 anos da colonização portuguesa, o surgimento e implementação do regime do *Apartheid*, na África do Sul, mormente no século XX e as guerras étnicas havidas nos finais do mesmo século, no Burundi, na Ruanda, entre outros países, são alguns dos exemplos que catapultaram a necessidade de melhorar as políticas nacionais, regionais e internacionais, a favor do respeito pela diversidade cultural, porque maltratos resultantes das diferenças culturais, em última instância constitui a luta contra a violação dos direitos do homem e das liberdades fundamentais do mesmo.

Aqui, é importante realçar qual foi a essência do *Apartheid*, enquanto sistema de governação que fomentou a extrema falta de respeito e de reconhecimento pela diversidade cultural na África do Sul.

Como refere Gamela (2002:26), o termo *apartheid* refere-se ao sistema de segregação racial instaurado na África do Sul. Este sistema segregacional era tão estruturalmente complexo que se caracterizava por princípios, classificação e níveis de segregação próprios. Quanto aos princípios, importa realçar que existiam dois, a saber:

- Princípio da diferenciação - correspondia às diferenças que se estabeleciam entre indivíduos, com base na raça, cor e/ou nível de civilização, por oposição

a assimilação;

- Princípio da manutenção e da perpetuação da individualidade (identidade) – estava relacionado com os diferentes grupos de cor de que a população se compunha e do desenvolvimento separado destes grupos, de acordo com a sua própria natureza, as suas tradições e as suas faculdades, por oposição à integração.

Os níveis de segregação se estruturavam em três:

- Microssegregação – que consistia na criação de espaços públicos específicos para brancos e não brancos, como por exemplo, lavabos, salas de espera, carruagens de comboio, entre outras;
- Mesossegregação – que correspondia à separação de indivíduos por bairros residenciais, consoante a dicotomia brancos-não brancos, atribuindo-se designações especiais aos bairros habitados por negros. Soweto é exemplo disso.
- Macrossegregação – que era à separação de populações em territórios próprios tidos como reservas nativas (Ibid.)

Na sequência de todo este percurso e como corolário de esforços multifacetados de diferentes países e governos do mundo, as Nações unidas, através da sua organização que cuida da educação, ciência e cultura (UNESCO), aprovou em 20 de Outubro de 2005, a convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade de expressões culturais, convenção esta que Moçambique ratificou em 2006[2].

2.1.1 Da convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade de expressões culturais

A aprovação e entrada em vigor da convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade de expressões culturais, não vem do acaso. Ela surge como consequência da aprovação e implementação de vários outros instrumentos jurídico-legais das Nações unidas e não só.

Deste conjunto de instrumentos, podemos destacar a declaração universal sobre a diversidade cultural, adoptada na trigésima primeira sessão da conferência geral da Organização das Nações Unidas para a educação, ciência e cultura (UNESCO), havida à 02 de Novembro de 2001.

Esta declaração surge no interesse de a UNESCO, garantir a realização plena dos direitos humanos e liberdades fundamentais, proclamados na declaração universal dos direitos do Homem e em demais instrumentos jurídicos, universalmente reconhecidos, designadamente dois pactos internacionais de 1966, referentes aos direitos civis e políticos e aos direitos económicos, sociais e culturais.

Quatro anos mais tarde, mais concretamente em 2005, de 3 à 21 de Outubro, a

2 In www.jornalnoticias.co.mz, consultado às 22:22 do dia 21 de Novembro de 2018

UNESCO, reuniu-se em Paris, na sua trigésima terceira sessão, onde adoptou a convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade de expressões culturais.

Esta convenção compreende 4 partes a saber:

- Parte I- Objectivos e princípios orientadores, plasmados respectivamente nos artigos 1 e 2;
- Parte II- Corporizada por um único artigo relativo ao âmbito de aplicação;
- Parte III- Sobre definições:

Aqui são apresentados os principais conceitos, quais sejam: a diversidade cultural, conteúdo cultural, expressões culturais, actividades, bens e serviços culturais, indústrias culturais, políticas e medidas culturais e interculturalidade.

Parte IV- Direitos e obrigações das partes :

Esta é a parte da convenção mais longa e substancial e que por sinal, constitui a última. Ela parte do artigo 5, relativo à regra geral, referente aos direitos e as obrigações, até ao artigo 35 que estipula quem e como se efectua o registo da convenção, passando por vários outros artigos, como sejam: o artigo 6, referente aos direitos das partes ao nível nacional, o artigo 7, inerente a medidas para promover as expressões culturais, o artigo 11, que fala sobre a participação da sociedade civil, artigo 12, sobre a promoção da cooperação internacional, entre outros.

2.2 Da Constituição da República

Do ponto de vista jurídico-legal, a questão da diversidade cultural, ainda que de forma indirecta mas positivista, vem plasmada na Constituição da República de 2004 através de três artigos designadamente: artigo 35 "Princípio da universalidade e igualdade'', que reconhece a igualdade de direitos dos cidadãos perante a lei sem distinção da cor, raça, sexo, origem étnica, religião, grau de instrução, entre outros distintivos;

Artigo 39 referente a "Actos contrários à unidade nacional'', o qual pune a todos os indivíduos que hajam contra a unidade nacional, que prejudique a harmonia social, que crie divisionismo ou situações de privilégio ou descriminação com base na cor, raça, sexo, origem étnica, lugar de nascimento, religião, grau de instrução, posição social, condição física ou mental, opção política, etc;

E, artigo 44 inerente a " Deveres para com os seus semelhantes", o qual ressalva os deveres que os cidadãos têm, de respeitar e considerar outrem sem qualquer tipo de descriminação e de manter com eles relações que visem promover, salvaguardar e reforçar o respeito, a tolerância recíproca e a solidariedade.

2.3 A diversidade cultural e a política cultural de Moçambique e estratégia de sua implementação

A questão da diversidade cultural em Moçambique tem merecido uma particular relevância, tanto pelos cidadãos em geral, como pelo governo.

Para tanto, basta referir que do ponto de vista político se tem visto, não obstante algum enviesamento étnico, um interesse de se fazer representar e respeitar a diversidade cultural, desde o primeiro governo genuinamente moçambicano formado após a proclamação da independência de Moçambique em 1975, sob direcção do Presidente Samora Moisés Machel, que era constituído por brancos, indianos, negros entre outras raças, até ao governo do presidente Filipe Jacinto Nyusi, constituído em 2015.

2.3.1 Política Cultural de Moçambique e Estratégia de sua Implementação

Preocupado com a harmonização de ideias sobre a cultura, Moçambique realizou a sua 1ª conferência nacional sobre a cultura em 1993 na cidade de Maputo. Para além de dirigentes e artistas, estiveram presentes representantes das províncias e de várias sensibilidades e identidades etnolinguísticas. De entre várias recomendações teve particular realce a necessidade de Moçambique preparar e aprovar a sua política cultural nacional.

É assim que em 1997, o conselho de ministros aprova a Política Cultural de Moçambique e estratégia de sua implementação. Já nessa altura, estava patente entre os fazedores da cultura, a necessidade e a preocupação de vincar a importância do respeito das diferenças culturais, facto que se consubstancia logo no preâmbulo da política, onde se afirma:

> " A Constituição da República de Moçambique estabelece o princípio segundo o qual o estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais e garante a livre expressão das tradições e valores da sociedade moçambicana.'' (...) (Boletim da República; I Série – Número 23, 1997: 05).

Do conjunto de oito objectivos gerais, dois estão de alguma forma relacionados com a questão do respeito pela diversidade. O terceiro refere-se a necessidade de " promover o respeito, a valorização e a aceitação das manifestações culturais de cada comunidade. Por sua vez, o sexto, se revela mais contundente, pois, orienta que se deve " proteger a afirmação das identidades culturais locais como factores de expressão da unidade na diversidade''. (Boletim da República; I Série –Número 23, 1997: 06)

Como se pode depreender, em Moçambique tanto do ponto de vista do enquadramento jurídico, como no que concerne a existência de políticas de cobertura para o tratamento desta questão da diversidade cultural, não há vazio legal, nem tão pouco inexistência duma política cultural mãe.

Contudo, do livro a acção e da lei a actuação, pode haver uma distância abismal. Depende em grande medida do que na verdade e efectivamente se faz para tornar realidade

o reconhecimento e o respeito pelas diversidades culturais.

Politicamente, enquanto um conjunto de povos aglutinados no mesmo espaço geográfico, com uma história e um Estado comuns, pode afirmar-se que Moçambique não está a caminhar em abismais distâncias, entre o ponto de partida e o ponto de chegada no que concerne a diversidade cultural. Todavia, o governo precisa de aprimorar os seus métodos de monitoria da implementação da convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade de expressões culturais, pois se assistiu uma relativa ausência de avaliação dos primeiros cinco anos de implementação desta mesma convenção por parte do estado.

Se nos embrenharmos no reconhecimento, respeito e convívio harmonioso das diferentes tradições subjacentes às múltiplas etnias e ao modo como as indústrias culturais se relacionam com essas tradições, certamente razões nos darão quando afirmarmos que abismal ainda é a distância entre o livro e acção e entre a lei e actuação.

Além de mais, é importante recordar que a política cultural de Moçambique foi aprovada numa altura em que o país, acabava de entrar num sistema de economia do mercado e num regime de democracia multipartidária. Estes dois aspectos, trouxeram novas dinâmicas quer no campo da economia, quer no da governação.

A acrescer estes dois aspectos, o campo artístico cultural conheceu igualmente novas dinâmicas com a emergência de algum desenvolvimento das indústrias culturais, da diplomacia cultural e do próprio ensino de artes, corporizado pelo surgimento da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), criada em 2002, pela deliberação do Conselho Universitário da UEM e do Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), criado através do decreto 45/2009 de 26 de Novembro.

Estes e outros factores, impõe que se faça alguma revisão da política cultural de modo a adequa-la às novas exigências. Esta inadequação, nota-se por exemplo na forma não contundente e clarividente como a política se relaciona com a arte, pois, como nos assegura Lipovetsky e Serroy (2013:224) (…)"o objectivo prioritário duma verdadeira política cultural não pode limitar-se a " tornar acessível as grandes obras de maior número possível", mas deverá ser mais originária: educar para o acesso à arte, mediante um maior apoio à formação e às práticas da arte."

3 | A DIVERSIDADE CULTURAL E OS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS

Da mesma maneira que a biodiversidade enfrenta hoje grandes desafios perante o aumento de mega projectos de investimentos e problemas de mudanças climáticas e outros de natureza ambiental, como por exemplo, a erosão, a diversidade cultural também se vê confrontada com grandes desafios para a sua manutenção e valorização.

Do conjunto desses desafios, que podem constituir uma séria ameaça para a diversidade cultural, podemos resgatar quatro: a globalização, o desenvolvimento das tecnologias, a falta de auto-estima e o subdesenvolvimento das indústrias culturais.

Apesar de cada um desses factores, se relacionar de forma particular com a diversidade cultural, é importante reconhecer desde já, que os quatro podem exercer efectivamente um efeito conjunto concomitante sobre a diversidade cultural.

Outro sim, em muitos países, mormente nos que que estão em desenvovimento, a globalização , se requalifica, ocorrendo sob forma de globalização interna. No nosso entender, esta consiste em actores socias, políticos, culturais, e/ou económicos, enquanto entidades singulares ou colectivas, conceberem, produzirem e difundirem informações ou produtos, que são disseminados pelo país a dentro e que são recebidos, consumidos e assumidos sem uma consulta prévia por parte do epicentro aos receptores, nem grandes possibilidades de resposta proactiva por parte dos recectores. E vezes há que estas informações, por exemplo chegam aos receptores com noções deturpadas, sendo ainda assim, assumidas sob influência e formato de moda.

Devido ao desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC's) e dos meios de comunicação, valores, modas, costumes e outras práticas culturais de países do ocidente ou ainda e já agora do oriente, enquanto grandes emissores através da globalização, servindo-se do desenvolvimento das tecnologias podem atingir e influenciar os modos de ser, de pensar, de agir e de viver de indivíduos e/ou comunidades dos países em desenvolvimento, fazendo com que estes se esqueçam ou tão simplesmente menosprezem a riqueza que subjaz em cada uma das culturas que compõe a diversidade cultural.

Se por um lado é verdade que a globalização, nos permite aceder a informação e conhecimento de países mais desenvolvidos, por outro, não é menos verdade afirmar que a despeito das vantagens que a globalização nos pode trazer para dar a conhecer o que temos, o que somos e o que pensamos, ela não nos dá garantias que isso o que temos, o que somos e o que pensamos, na infeliz posição de receptores, será lá recebido com a imponência que seria de desejar e acolhido com reconhecimento e valorização que seria de esperar.

A tecnologia trás, na verdade, muitas vantagens sem as quais provavelmente cada um de nós pouco seria capaz de imaginar como viveria hoje, num mundo moderno ou mesmo pós moderno.

No entanto, ela pode ser nociva à diversidade cultural. Martins (1996:66) é seguramente muito claro e evidente quando de forma peremptória afirma que (...) " a criatividade tecnológica produz novas fontes de originalidade e de invenção. Não só invenção de textos, no sentido literal, mas invenção de novas espécies biológicas, invenção de textos e reconstrução de novos biomas, de novos ambientes. Há, portanto, uma certa proposta de que a tecnologia não só é uma fonte importante de construção do património da diversidade natural, mas também é uma fonte de criação de diversidade e, segundo dizem, uma diversidade compensa a outra. " (...)

Aqui, há que trazer algumas questões de reflexão: como e com que intensidade

pode ocorrer essa compensação?

Já imaginaram que impacto pode trazer a invenção duma diversidade alimentar, que permite que a partir de soja, por exemplo, ou de uma outra substância qualquer, se invente uma iguaria que substitua uma outra qualquer que possa fazer parte de uma das nossas gastronomias?

E nessa compensação, haverá alguma garantia de reciprocidade entre a diversidade cultural e a criação tecnológica?

Nós pelo menos, estamos seguros que nesse processo nada é linear e qualquer que seja compensação a ocorrer, dependerá das circunstâncias concretas e conjunturas específicas. Aqui vingará certamente a afirmação " cada caso é um caso".

Como sublinha Castiano (2018:164), "pois, a liberdade e a comunicação ilimitadas transformaram-se em controlo e vigilância através do uso do que Han chama *Pan-óptico* (qualquer coisa como "visibilidade total"). O *pan-óptico* vigia o social, o político, o económico, o cultural."

Se é verdade que o *Pan-óptico* vigia tudo isso, será também verdade que da mesma maneira que os Estados Unidos por exemplo, vigia tudo isso, as anónimas comunidades de Malinga-Pansi (distrito de Morromeu, província de Sofala), de Chinjinguiri (distrito de Homuine, província de Inhambane) ou mesmo Nkobwé (distrito de Lago, província de Niassa), vigiarão da mesma maneira e com a mesma liberdade o que estiver a acontecer nos mesmos campos em Nova York, Beijing ou Bruxelas?

Certamente que não; Eles poderão até dizer que não se importam que estes o façam porque sabem que esses de Nkobwé e outros estão debaixo de um alto nível de analfabetismo e consequentemente com pouca possibilidade e capacidade de receber e tratar a informação com a perspicácia que seria de desejar.

"O segredo, a estranheza, a alteridade e até a privacidade, devem ser tornados em estados da transparência. '' Ibdem

Daqui, não resistimos a fazer uma pergunta: até que ponto é que a transparência, a liberdade de expressão, a igualdade de direitos, a democracia e até a inclusão, de que muitos falam, se realizam de forma justa na relação desses dois mundos? Pena é que não se pode dizer, parem lá um pouco para nós também evoluirmos até ai, para depois avançarmos juntos. Mesmo sabendo que o nosso atraso, encontra culpados nalguns deles.

Como nos assegura Da Silva (2010), no século XXI, as diferenças e as diversidades não escaparão da contemplação do conhecimento, do reconhecimento e da interacção das diferenças. Acontece porém, que sem alguém conhecer não pode reconhecer e consequentemente se não conhece e não reconhece ou mal conhece e mal reconhece na gestão da interacção das diferenças, o resultado certamente não será sinergético. E isso, quando se juntar à falta de auto-estima, fica claro que os indivíduos ligados ou próximos a qualquer uma das diversidades culturais, não farão nunca um esforço para a promoção dessas diversidades culturais.

Isto porque quem não tem auto-estima, prefere preterir o que ele é e aquilo que é seu em detrimento de que o outro é e do que é do outro.

Quando se tem auto-estima, desperta o interesse de se auto desenvolver e de se auto promover. Outrossim, também desperta o interesse de promover e sofisticar aquilo que é seu.

Aqui, entra a importância do desenvolvimento das indústrias culturais, pois, com o conhecimento e reconhecimento das culturas que compõem as diversidades culturais, pode desenvolver iniciativas no âmbito das indústrias culturais que permitam produzir em massa instrumentos musicais tradicionais, vestes tradicionais, conservas de comidas e bebidas tradicionais.

A este propósito, não resistimos em recordar o que Hall (2015:48) uma vez nos assegurou dizendo:

> 1. "A globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo.
>
> 2. A globalização é um processo desigual e tem sua própria "geometria de poder".
>
> 3. A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compreensão espaço-tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do seu tratamento científico, ter despoletado nos Estados Unidos de América, nos anos 60, em tempos áureos da sociologia americana e no auge dos problemas étnico raciais e, seu reconhecimento oficial, ter ocorrido na europa, pela UNESCO, através da aprovação da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e da Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais, a diversidade cultural é abundante nos países africanos e constitui um sério desafio para a construção de nações. Além de mais, constitui ainda motivo de conflitos sócio cultural e políticos, razões de não confiança entre diferentes e, propósito para o desenvolvimento de relações de afastamento ou de aproximação, de simpatia ou de antipatia, principalmente na hora de oferta ou partilha de boas oportunidades ou riqueza.

Daqui, entre severas críticas e científicos elogios, só podemos esperar profundos debates.

REFERÊNCIAS

DA SILVA, Ana. Diversidade e culturas Urbanas: uma breve reflexão; pag (181-187) in RUBIN. Antonio e ROCHA. Renata; *Politicas Culturais para as Cidades*; EDUFBA, 2010.

DEPAULA, Ronaldo e DUARTE, Fábio. Diversidade Linguística em Moçambique; Universidade Federal de Minas Gerais; Cap. 19 ; pag. (343-362) in Kadila: Culturas e Ambientes, Diálogos Brasil- Angola; Org. Leite. Ilka e Severo. Cristine; 5 edição, 2009.

BOLETIM DA REPÚBLICA; 3 º suplemento, I Série- Número 23, 10 de Junho de 1997.

CASTIANO, José. A “Liberdade” do Neoliberalismo: Leituras críticas; Editora Educar, 2008.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA. Imprensa Nacional de Moçambique. Maputo, 2004.

GAMELAS, Paula. Aparheid. Rui Maia (coord) Dicionário de Sociologia. Porto Editora,2002. Pp 25-26.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós modernidade; 12 edição, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História; 11º edição; Editorial presença, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. A cultura – Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada; edições 70 Lda, 2013.

MARTINS, Hermínio. Diversidade e tecnologia; pag (65-68) in Dinâmicas multiculturais, novas faces, outros olhares; Volume I; Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996.

MARTÍNEZ, Fancisco. Antropologia Cultural Guia para o Estudo; 6ª Edição, Editora Paulinas, 2009.

CAPÍTULO 2

A ARTE DE ISMAEL NERY

Data de submissão: 23/05/2023 *Data de aceite: 03/08/2023*

Wellington Cesário
UFS - São Cristóvão/SE
http://lattes.cnpq.br/5516500370064721

RESUMO: O assunto principal deste texto é a imagética que constitui Ismael Nery a partir de sua produção plástica. Visa-se, portanto, tendo em vista a análise de algumas obras, verificar as diversas influências recebidas como expressionismo, cubismo, dentre outras e como elas funcionaram de modo produtivo em sua arte. Em sua fase final, destaca-se a aproximação evidente à linguagem surrealista, mas também a importância do essencialismo sobre sua poética. Por fim, verifica-se que a imagética que produz, em seu período expressionista, constitui a base de sua conceituação essencialista e que o procedimento operativo e o pensar filosófico formam uma unidade no conjunto de sua poética.
PALAVRAS-CHAVE: Ismael Nery; Imagética; Essencialismo

THE ART OF ISMAEL NERY

ABSTRACT: The main subject of this text is the imagery that constitutes Ismael Nery from his plastic production. Therefore, from the analysis of some works, the aim is to verify the various influences received such as expressionism, cubism, among others, and how they functioned in a productive way ins his art. In its final phase, the evident approach to surrealist language stands out, as well as the strength of essentialism on its poetics. Finally, it is verified that the imagery that he produces, in his expressionist period, constitutes the basis of his essentialist conceptualization and that the operative procedure and the philosophical thinking form a unity in the set of his poetics.
KEYWORDS: Ismael Nery; Imagery; Essencialism

1 I INTRODUÇÃO

Ismael Nery é uma figura enigmática. Sua arte e vida ainda nos intrigam, pois não parece existir limite entre elas. Embora tenha havido, de sua parte, uma clara tentativa de apagamento de sua produção plástica, quando solicitou ao amigo Murilo Mendes que destruísse seus trabalhos, encaramos também o fato de que nem sua filosofia, tão comentada entre

os amigos mais íntimos, chegou a ser por ele escrita. Ele foi de fato um artista com muitas habilidades, de produção variada, mas que teve pouco tempo de vida. De todo modo, gerou um universo imagético misterioso e mesmo ambíguo em torno de sua produção artística. Através da anáise de determinadas obras, visa-se então a refexão sobre o sentido dessa produção. Obras como *Autorretrato satânico*, 1925; *Eva*, 1923; *Figuras sobrepostas,* 1926; *Autorretrato*, 1927; *Visão interna-agonia*, 1931, podem marcar sua trajetória e o inscrevem na história da arte brasileira. Sua produção plástica é bastante singular, principalmente quando se pensa em seus contemporâneos, os artistas ligados à semana de arte moderna, que tinham o nacionalismo como diretriz temática. Sua arte já nos faz refletir sobre determinados assuntos mais universais como mundo físico e espiritualidade, tempo e espaço, dualidade masculino e feminismo, vida e arte, dentre outros. Embora ele tenha assimilado diversas influências de estilo, como expressionismo, cubismo, art déco e surrealismo, elas funcionaram de modo produtivo em sua arte. As influências recebidas foram sim determinantes para a estruturação de sua plástica, mas precisa-se atentar para a particularidade da imagética que cria, a condução do desenvolvimento de sua poética que se desvela.

2 | A ARTE DE ISMAEL NERY

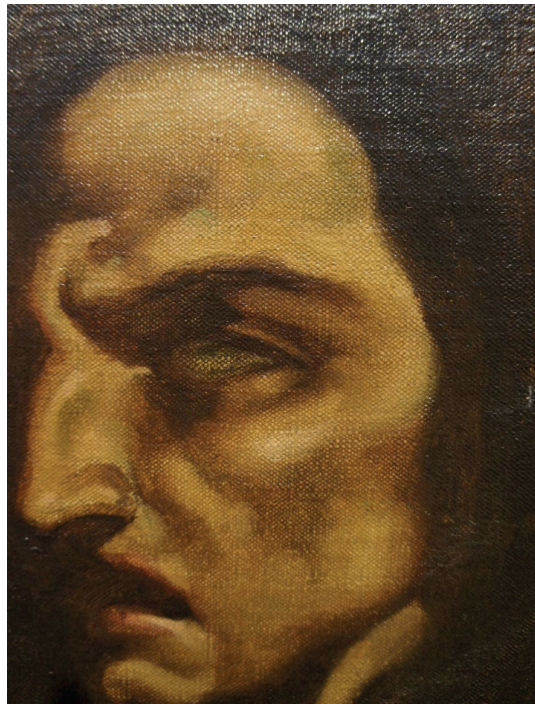



Figura 1: Ismael Nery, Autorretrato satânico, 1925 (Detalhe). Óleo sobre tela. Coleção Particular – SP. Fonte: própria.

Nery nasceu em Belém, estado do Pará, Brasil, no ano de 1900. Veio com a família para o Rio de Janeiro em 1902. Inicia seus estudos na Escola de Belas Artes ainda em 1915 e em 1920 frequenta a Academia Julian em Paris. Foi, como dissemos, contemporâneo da Semana de Arte Moderna de 1922, mas o assunto de sua arte não era nacionalista como a dos integrantes deste movimento, que queriam reafirmar a ideia de brasilidade. Em relação à essa questão, a produção de Nery não busca essa marca de identidade. Por razões como esta que, de certo modo, se verifica uma tímida participação junto ao meio artístico local. Ele só vai expor a partir de 1928, com uma individual em Belém do Pará. Sua última exposição em vida foi uma coletiva, já no ano de 1933, pela Sociedade Pró-Arte Moderna em São Paulo.

Nosso artista produzia de modo frenético e utilizava diversas técnicas, principalmente para o desenho, como nanquim, pastel, guaches e aquarela. Essa produção se deu em diversos estilos e numa quantidade expressiva, seja em papel, papelão ou outros suportes. A este respeito, a pesquisadora Angela Grando nos diz:

> Nery foi um desenhista compulsivo que utilizava qualquer tipo de suporte com um desembaraço legendário: seu traço circula da caricatura ao retrato, dos figurinos de teatro ao estilo de costumes, do design aos croquis de arquitetura; expressa o refinamento do dandy e do passional ser humano que expõe as vísceras do seu corpo. (Grando, 2005:11)

Embora Nery tenha tido pouco tempo para amadurecer seu trabalho, ele parece ter tido pressa em experimentar estilos e buscar soluções plásticas para suas inquietações espirituais. Seu tema principal é a figura humana, mas realizou diversos desenhos de figurinos, de dança e mesmo de arquitetura, com exemplos fáceis em reconhecer a influência art déco e mesmo croquis de fachadas em estilo neo-colonial. Ao se pensar nessas diversas possibilidades de desenvolvimento de sua arte pode-se também questionar se existe de fato uma unidade nessa produção. Foi Antonio Bento quem organizou a sequência mais aceita de suas fases artísticas, ou seja, expressionismo, cubismo e surrealismo. As influências desses estilos foram de fato determinantes para o artista.

Autorretrato satânico, de 1925 (Figura 1) é já uma obra impactante da primeira fase do artista. A expressão malévola nos intriga de imediato, pois ele era um católico fervoroso. O mal uma hora habita o corpo, mesmo na vida deste homem artista iluminado pela fé. Essa produção pictórica começou aqui mesmo no Brasil, após a viagem à Europa feita em 1920, pouco depois de seu curto período de estudos na Academia Julian. Nery trabalha a cor de modo bem expressivo e os quadros são bastante escuros. Suas próprias pinceladas definem zonas de luz na face sombria, reforçam então sua dramaticidade. Outro trabalho dessa fase, em que aflora certa dualidade entre o bem e o mal, é *A Espanhola*. O olhar oblíquo é uma constante nos trabalhos dessa fase e pode ser visto em quadros como *Autorretrato* (toureiro) de 1922 e *Eva* de 1923. O enigma da alma talvez esteja em

questão. O artista parece ir no limite do pecado, ousa então se aproximar do mal, mesmo que seja apenas mentalmente. É a esse universo imagético que nos conduz o artista com sua produção plástica.

O quadro *Eva* citado acima traz também uma outra questão interessante na produção de Nery, que é o jogo ambíguo entre masculino e feminino. Diversas versões e modos de apresentação deste assunto aparecem em sua produção. Inclusive, uma de suas aquarelas, sem data, é intitulada *Andrógino*. A composição foi feita metade homem, metade mulher, mas *Eva* é uma obra mais enigmática. Embora o tema bíblico seja bastante comum, a interpretação de Nery é curiosa, pois a figura ao lado de Eva não tem sua sexualidade bem definida. Ela olha Eva também de soslaio e aparece por trás, à sombra. A figura por trás pode ser o próprio artista. Então, que espírito subtrai o outro ao pecado?

A representação de si mesmo é constante em toda a produção de Nery, principalmente ao lado da esposa Adalgisa. Esse lado mais pessoal de seu trabalho surpreende os espectadores, pois gera muitos questionamentos, inclusive de sua sexualidade. A própria esposa teria queimado parte de seus últimos desenhos por achá-los por demais eróticos. É o que nos conta Paulo Geyerhahn:

> Segundo o cardiologista Ivan Gonçalves Maia, médico amigo de Adalgisa Nery, a esposa do artista considerou alguns de seus últimos desenhos eróticos demais. Incinerou-os. Deixamos de conhecer, portanto, a fase erótica de Ismael. (Geyerhahn, 2009:52).

Por essa fala de Geyerhahn podemos perceber o quanto da produção do artista deve ter sido perdida. A doença o impediu de continuar a se dedicar à pintura, por isso a grande quantidade de desenhos produzidos. No entanto, ele os fazia e os dispensava direto ao lixo. Boa parte, foi salva pelos amigos, principalmente por Murilo Mendes que combinava com as enfermeiras do sanatório, onde estava internado o artista, o recolhimento dos desenhos.

Uma outra fase da produção de Nery foi entre o período de 1924 a 1927, também chamada de Cubista. O modo como trabalha essa influência é bastante singular, pois nada tem de doutrinário. Primeiramente, podemos perceber, em suas obras, o abandono da hierarquia entre figura e fundo. No quadro, de 1926, *Figuras sobrepostas*, verifica-se também os tons rebaixados e não há nenhum apelo decorativo. A composição se estrutura a partir da geometrização, no entanto se constata que não se opera a fragmentação da figura. Já na obra *Nu Cubista* a influência se evidencia até pelo próprio título do trabalho. Outra característica importante deste quadro é sua constituição a partir da justaposição e sobreposição de diversos ângulos de visão da figura.

Figura 2: Ismael Nery, Autorretrato, 1927. Óleo sobre tela. 129x84cm. Coleção Particular . Fonte: Duarte, Paulo Sérgio (2018) Ismael Nery: feminino e masculino São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. ISBN: 978-85-86871-90-0 : 92

É principalmente a partir dessa produção plástica de viés mais cubista que Ismael Nery passa também a evidenciar, em sua poética, sua diretriz filosófica essencialista. Trata-se de uma verdadeira filosofia de vida, criada por ele e mais tarde nomeada pelo poeta e amigo Murilo Mendes. Nery não chegou a redigir esta filosofia, mas seus principais conceitos eram apresentados e debatidos nas rodas de conversa, com intelectuais e amigos que frequentavam seu meio.

O Essencialismo tem como base a ideia de abstração do tempo e do espaço visando o absoluto. A pesquisadora Maria Bernardete Ramos Flores num de seus textos sobre a produção artística de Ismael Nery chama a atenção para os seguintes assuntos presentes nessa filosofia: "a transcedência do homem, a unidade entre masculino e feminino, integração entre sexualidade e espiritualidade, dinamismo da vida (ao se nascer, parte-se logo para a morte)." (2008:42). Esses destaques assinalados por Flores são interessantes, pois se coadunam com diversas características que podem ser observadas na produção plástica do artista. De todo modo, devemos considerar que toda a imagética produzida no período expressionista do artista já se conduzia para esses pontos, basta lembrarmos,

principalmente, de nossa análise da obra *Eva*, notadamente da questão entre masculino e feminino e a dualidade entre bem e mal.

Podemos explicar melhor a questão do Essencialismo a partir da obra *Autorretrato* de 1927 (Figura 2). Ali, temos a figura do próprio artista, que se situa entre duas cidades importantes para ele. Paris e Rio de Janeiro foram dois lugares importantes na vida e em seu desenvolvimento cultural. De um lado temos o Pão de Açúcar e a calmaria da cidade num tom mais colorido e do lado oposto a Torre Eifell e o cinza da movimentada Paris. Talvez, o sentido da obra seja justamente a síntese da experiência de vida do artista, a partir da efetivação desta abstração do tempo e espaço, visando essa unidade essencial, integrada à vida. Nesta obra, ele se apresenta de modo simultâneo em dois lugares e é assim que se situa o essencialista, posiciona-se de modo central em sua vida para dar conta das experiências vividas e ajuizá-las de modo absoluto. Sobre o método essencialista Brandão nos diz:

> Os fenômenos e objetos do universo existem em um determinado ponto no espaço e momento no tempo. A abstração essencialista retira-os destas limitações, colocando em um mesmo plano os diversos momentos de sua história e suas relações no espaço. (Brandão, 2009: 40).

Vê-se neste *Autorretrato* também duas cabeças, uma feminina e outra masculina, provavelmente a do lado direito seja a de Adalgisa e do outro possivelmente a do próprio artista. Essa constante referência à unidade entre o casal, talvez possa ser pensada a partir da ideia de unidade entre sexualidade e espírito. Em questão também a beleza de Adalgisa e sua própria, pois se percebe o narcisismo do artista em toda sua arte. Sobre o narcisismo na produção de Nery, Duarte nos diz: "O exercício do narcisismo de Ismael Nery é extenso..." (2018: 15). Neste mesmo texto o autor esclarece:

> Os retratos de Ismael Nery comprovam que ele investia muito para fora. Não se encontrava num estado patológico, mas cultivava a sua beleza e a de sua mulher de uma forma quase atávica, como se aquilo estivesse em seus cromossomos. (Duarte, 2018: 15).

Neste trabalho de Nery, *Autorretrato*, já se percebe, notadamente no modo como pinta o céu, pois guarda semelhança com sua série intitulada chagalliana, uma aproximação aos trabalhos de Chagall. Em viagem à Europa, realizada no ano de 1927, Nery conhece Chagall e Breton. Isso explica a aproximação ao surrealismo. Inicialmente, a influência mais marcante é do próprio Chagall. Em aquarelas e guaches a produção de Nery é envolvida por um claro lirismo. Mas, principalmente a partir de 1929, percebe-se uma mudança em seus trabalhos. Na obra *Composição surrealista*, de 1929, o próprio título já confirma seu envolvimento com o movimento. É interessante ver que seu trabalho se torna mais orgânico e do corpo aparecem partes, fragmentos. Nessa tela, uma cabeça feminina surge envolta por raízes e plantas. De fato, o sentido não pode ser expresso por uma lógica puramente racional.

Os primeiros sinais da tuberculose aparecem para Ismael a partir de 1930 e é quando alma e corpo tornam-se questão fundamental em sua obra. Os trabalhos de Nery se tornam mais viscerais, como na obra *Visão interna-agonia*, de 1931 (Figura 3). O corpo em sua fisicalidade parece ser posto à prova, veias e órgãos internos são expostos. O artista parece perguntar enfim, se o que está dentro é que rege a vida e conduz a alma.

Figura 3: Ismael Nery, Visão interna-agonia, 1931. Óleo sobre cartão. 71x48cm. Coleção Particular – SP. Fonte: própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção artística de Nery foi de fato bastante interessante. Ele recebeu diversas influências, do expressionismo, art déco, cubismo e surrealismo, mas as trabalhou de modo produtivo e portanto, soube conduzir sua arte ao constituir uma poética singular. A força de sua filosofia essencialista é inegável no conjunto dessa produção, principalmente em suas últimas fases. Mas vimos também, que a imagética que produz ao longo de sua fase expressionista já constitui, de certo modo, a base de sua conceituação essencialista. Assim sendo, talvez devamos chamar a atenção para sua produção plástica como meio de fundamentação de seu pensamento filosófico. Embora o próprio artista tenha tentado

apagar os registros de sua produção plástica, ela de fato não funcionou de modo secundário na constituição de sua poética. Em últimas palavras, o fazer e o pensar parecem formar uma unidade na arte de Ismael Nery.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Bernardo Guadalupe S. L. *Essencialismo de Ismael Nery* In: Fonseca Barbosa, Leila Maria & Pereira Rodrigues, Marisa Timponi. *Ismael Nery e Murilo Mendes*: *reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009. ISBN: 978-62136-00-9: 34-48.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Ismael Nery: feminino e masculino*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2018. ISBN: 978-85-86871-90-0

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Nacional versus Internacional no modernismo brasileiro: a propósito da obra plástica de Ismael Nery* In: *Textos de História*, Vol. 16, 2008. [Consult. 2022-03-06] Disponível em URL: https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/download/28007/24063/58810: 41-60.

GEYERHAHN, Paulo. *Fascínio e mistério* In Fonseca Barbosa, Leila Maria & Pereira Rodrigues, Marisa Timponi. *Ismael Nery e Murilo Mendes*: *reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009. ISBN: 978-62136-00-9: 50-53.

GRANDO, Angela. *Ismael Nery: ‘furor poético’ no modernismo brasileiro* (Simpósio: Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras). 2005. [Consult. 2022-03-06] Disponível em URL: https://www.yumpu.com/pt/document/view/13566639/ismael-nery-furor-poetico-no-modernismo-brasileiro: 1-21.

ARTE NA PEDAGOGIA

Data de aceite: 03/08/2023

Raquel Balduino da Silva
Universidade de Taubaté - UNITAU
Jacareí – SP
https://lattes.cnpq.br/5120297877157298

Michael Santos Silva
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM
São José dos Campos – SP
http://lattes.cnpq.br/1637213270762508

Juliana Marcondes Bussolotti
Universidade de Taubaté - UNITAU
Taubaté – SP
http://lattes.cnpq.br/5232556966245150

Este trabalho origina-se da publicação realizada no I Congresso da Organização Paulista de Arte Educação - ConOPAE; II Seminário Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil - Seminário FAEB e III Encontro Regional da Federação de Arte/Educadores do Brasil (Sudeste) - III EnreFAEB/Sudeste em 2022.

RESUMO: O presente artigo apresenta a análise da histórica da Arte na Pedagogia no Brasil tendo por base, a legislação e as políticas educacionais, com o objetivo de compreender qual espaço é destinado a Arte na licenciatura em Pedagogia, trata-se de revisão de literatura analisando duas universidades com maior número de matrículas, uma na modalidade presencial e outra EAD segundo informações do censo 2019 do Educação Superior. O estudo é de abordagem qualitativa, de cunho descritivo e organizado em bibliográfico e documental. A pesquisa bibliográfica abrangeu concepções sobre a Arte e políticas públicas relacionadas aos Curso de Pedagogia, foram identificadas duas universidades e analisadas as disciplinas relacionadas a Arte na Pedagogia nas respectivas instituições.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Educação; Pedagogia

ART IN PEDAGOGY

ABSTRACT: This article presents the analysis of the historical of Art in Pedagogy in Brazil based on legislation and educational policies, with the objective of understanding which space is destined for Art in the Pedagogy degree, it is a literature review

analyzing two universities with the highest number of enrollments, one is about presencial learning and the other is about distance learning, according to information from the 2019 census of Higher Education. The study has a qualitative approach, descriptive and organized in bibliography and documents. The bibliographical research covered conceptions about Art and public policies related to Pedagogy Courses, two universities were identified and disciplines related to Art in Pedagogy in the respective institutions were analyzed.
KEYWORDS: Art; Education; Pedagogy

1 I INTRODUÇÃO

A Arte na Pedagogia tem promovido importantes discussões e ações no direto percurso que faz promover uma educação de experiências, criação e contemporaneidade, a formação de professores, apresenta-se como parte imprescindível para a promoção da arte na educação. A arte na escola perpassa pela formação dos professores da educação básica, professores/regentes, bem como constrói o percurso para que a arte esteja inserida na formação do professor de Arte como também na formação de professores Pedagogos.

Ao descrever sobre a Arte na Pedagogia, nos aproximamos de Maria Felisminda de Rezende e Fusari (Mariazinha), que muito promoveu a presença da arte na formação dos professores. Destaca em seus trabalhos a relevância da inclusão da arte na educação escolar, a necessidade do aprimoramento da escola pública e de professores preparados. Segundo Ferraz; Fusari (2009) "...é preciso que organizemos nossas propostas de tal modo que a arte se mostre significativa na vida das crianças e jovens." (FERRAZ; FUSARI, 2009, p.17)

A importância da Arte na Educação, apresenta-se em diversos aspectos. Para Martins (2009 p. 12) "a arte é importante na escola, principalmente porque é importante fora dela". Segundo a autora, a arte é um "patrimônio cultural da humanidade", considerando que "por ser um conhecimento construído pelo homem através dos tempos". Duarte Junior (2013, p.76), destaca que "A arte permite dirigir nossa atenção aos sentimentos e ainda contribui para seu refinamento". No entanto, a arte pode desempenhar importantes funções, principalmente no processo ensino-aprendizagem, em diferentes áreas do conhecimento, assim validar a Arte na Educação contribui para uma educação mais humanizadora.

Ana Mae Barbosa (2012) indaga se a arte não é tratada como conhecimento, mas simplesmente para possibilitar a emoção, aprende-se muito pouco sobre nossas emoções, por não sermos capazes de refletir sobre elas. Contudo, se faz necessário um educador sensível, capaz de criar situações no encontro com a Arte enquanto objeto de conhecimento.

O processo educacional exige um procedimento de aprendizagem baseado na interação do aluno com o professor. De modo que o ensinar ocorre quando o professor está atento à aprendizagem do aluno e não apenas em resultados, considerando a importância de viabilizar o ensino a partir dos processos individuais e coletivos de apropriação e expressão do conhecimento para gerar aprendizagem. Portanto a necessidade do professor ser um

mediador sensível, como ressalta Martins (2012, p.61), "Capaz, ainda de abrir diálogos internos, enriquecidos pela socialização pela socialização dos saberes e das perspectivas pessoais de cada produtor / fruidor / aprendiz."

A contribuição da arte no processo educativo e social, pode ser considerada, não apenas no desenvolvimento da criatividade como argumentam Lowenfeld; Brittain (1970). A arte proporciona o aprimoramento das formas de percepção e expressão, sendo primordial enquanto objeto de conhecimento que amplia a compreensão do homem a respeito de si mesmo e de sua interação com o mundo no qual está inserido.

Este trabalho busca refletir sobre tais experiências e sobre o lugar da arte na formação dos futuros professores/pedagogos. Acreditando que o processo se constitui por diversos segmentos, políticas educacionais, legislação, instituições do ensino superior, formadores, estudantes, professor/pedagogo, que motivados a pensar em propostas e metodologias transversais que permitem a criação de diferentes contextos de aprendizagem, partindo de experiências estéticas por meio da formação acadêmica, contribuindo efetivamente no desenvolvimento das práticas pedagógicas para o processo educativo e no contexto social do educando.

2 | ARTE NA PEDAGOGIA

Historicamente a Arte foi oficialmente inserido na Educação Brasileira a partir da instituição da Academia Imperial de Belas Artes em 1816, desde então, muitas reivindicações, lutas têm se apresentado no percurso pela Arte na Educação. Portanto faz necessário, ressaltar os desafios e as lutas, que a própria arte como campo de conhecimento, tem enfrentado nos últimos anos, os desafios para solidificação da Arte na Educação pressupõem por percursos da inserção na Educação Básica.

Com a promulgação da LDB nº 9.394/1996, que define a obrigatoriedade do ensino de arte na educação básica, a Arte na Educação foi se constituído em avançar na adequação na formação dos professores, principalmente dos professores de Arte, e se amplia também para os professores da educação básica.

A Arte na Pedagogia consiste em importante reivindicação para que a arte possa contemplar efetivamente como campo de conhecimento. Miriam Celeste Martins, uma das expoentes na ampliação da arte na formação dos Pedagogos, apresenta em um de seus trabalhos juntamente com Lucia Lombardi, que foram cinco as professoras pioneiras no ensino de Artes Visuais no curso de Pedagogia no Brasil, "sendo uma in memoriam, Maria Felisminda de Rezende e Fusari – a inesquecível Mariazinha –, Ana Angélica Albano, Ana Luiza Ruschel Nunes, Analice Dutra Pillar e Susana Rangel Vieira da Cunha" Martins; Lombardi (2020).

> Recorrendo aos percursos das cinco pioneiras, podemos perceber mais sobre como essas transformações na área aconteceram, desde a década de 1980. Metamorfoses que se fizeram indispensáveis mediante o compromisso

> assumido de saber arte e saber ser professora de Arte, com atitude de constante meditação sobre as necessidades, os valores e os objetivos mais significativos do campo, entrelaçados com as experiências contemporâneas e as infâncias do presente. Observamos que os ganhos para a área vieram da atitude das professoras de assumirem a luta de mobilizar a categoria docente, as crianças, as juventudes e as comunidades para a necessidade da arte. (MARTINS; LOMBARDI, 2020, p.124).

As autoras destacam a atuação política de Mariazinha, considerando-a como a porta-voz da necessidade da implantação de uma disciplina de Fundamentos da Arte/Educação, na formação acadêmica dos professores. Assim a atuação Maria Felisminda de Rezende e Fusari (Mariazinha), muito colaborou para evolução histórica da Arte na Pedagogia no Brasil, onde em variados momentos de luta que resultaram na escritura de documentos importantes para o processo da Arte na Pedagogia.

> As cinco professoras, todas com graduação em Arte e atentas às suas próprias formações, marcaram o ensino de Artes Visuais nos cursos de Pedagogia, atuando no desenvolvimento profissional de pedagogo/as no sentido de considerar as relações intrínsecas entre graduação, pós-graduação e formação continuada, entre ensino e pesquisa, entre as teorias, práticas e políticas que permeiam os temas com os quais trabalhamos, tais como o dos estudos da cultura visual, dos conceitos de infâncias, crianças, arte contemporânea e mediação cultura. (MARTINS; LOMBARDI, 2020, p. 123)

Considerando que a trajetória das cinco professoras são fonte histórica, da Arte Educação, segundo Martins e Lombardi (2020, p. 123), elas se formaram e deram início a suas carreiras universitárias quando o ensino de Arte, era regido ainda regido pela segunda Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) no Brasil, a nº 5.692, de 11/08/1971, a “Educação Artística”.

A Arte na Pedagogia, se estabelece em contribuir na promoção da arte na formação inicial do professor/ regente, que diante da polivalência na docência, se depara com desafios instigantes da profissão, que pode ser absolvido na formação inicial, na promoção por uma educação, mas humanizada, onde as linguagens artísticas possam contribuir com as práticas formativas dos docentes no processo educativo e no contexto social dos educandos.

No percurso das políticas educacionais no ano de 2006, é sancionada a Resolução CNE/CP Nº 1, de 15 de maio de 2006, que Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura. Definido princípios, condições de ensino e aprendizagem, procedimentos a serem observados ao planejam, avaliação pelos órgãos do Sistema de Ensino pelas Instituições de Ensino Superior do país. Em todas as definições da Resolução a enfatizamos nesse artigo, os artigos 5º e 6º para as propostas na validação da Arte na Educação no segmento da formação acadêmica para professores/ regentes. Art. 5º estabelece aptidões do Pedagogo, parágrafo VI, estabelece as áreas de conhecimento apto a ensinar, a Artes como uma das áreas.

> Art. 5º O egresso do curso de Pedagogia deverá estar apto a:
>
> [...]
>
> VI - ensinar Língua Portuguesa, Matemática, Ciências, História, Geografia, Artes, Educação Física, de forma interdisciplinar e adequada às diferentes fases do desenvolvimento humano; (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2006, p.2)

No Art. 6º define a estrutura do curso de Pedagogia:

> Art. 6º A estrutura do curso de Pedagogia, respeitadas a diversidade nacional e a autonomia pedagógica das instituições, constituir-se-á de:
>
> I - um núcleo de estudos básicos que, sem perder de vista a diversidade e a multiculturalidade da sociedade brasileira, por meio do estudo acurado da literatura pertinente e de realidades educacionais, assim como por meio de reflexão e ações críticas, articulará:
>
> [...]
>
> i) decodificação e utilização de códigos de diferentes linguagens utilizadas por crianças, além do trabalho didático com conteúdos, pertinentes aos primeiros anos de escolarização, relativos à Língua Portuguesa, Matemática, Ciências, História e Geografia, Artes, Educação Física; (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2006, p.3)

A partir do texto da Resolução do Conselho Nacional da Educação, nota-se a importância da arte como área de conhecimento para a formação dos professores pedagogos. Outra definição importante, a indicação para organização curricular dos cursos de Pedagogia, incluindo, nas grades das Instituições de ensino Superior, o ensino-aprendizagem da Arte como componente curricular no núcleo comum obrigatório.

Portanto a organização da estrutura do curso de Pedagogia com conteúdo de diferentes linguagens como das Artes, definindo procedimentos a serem observados no planejamento dos cursos. Considerando um marco importante para a Arte na Pedagogia, consideramos a necessidade compreender qual espaço é destinado a Arte na licenciatura em Pedagogia, diante desses processos da legislação e políticas educacionais, na sequência apresentamos a análise dos cursos de Pedagogia de 02 Universidades, como maior número de matrículas segundo informações do censo 2019 do Educação Superior.

3 I ARTE NOS CURSOS DE PEDAGOGIA (EM 2 UNIVERSIDADES COM MAIOR NÚMERO DE MATRÍCULAS NA MODALIDADE PRESENCIAL E EAD)

Considerando o percurso da Arte no contexto histórico da Educação Brasileira, a consolidação da arte na formação inicial de professores/ pedagogos, no curso de Pedagogia tem constituído grandes desafios. O processo de reformulação curricular pelo qual passam os cursos de Pedagogia e Licenciaturas em geral, se consolida por diferentes conceitos, de modo que se torna importante a pesquisa fundamentar em dados e análise de ementas, currículos de cursos de Pedagogia.

No entanto a pesquisa parte para o âmbito nacional referente a Arte na Pedagogia, desenvolvida segundo o censo 2019 do Educação Superior, analisando duas universidades com maior número de matrículas, no curso de Pedagogia, 01 na modalidade presencial e outra EAD segundo informações do censo 2019 do Ensino Superior.

Partindo de estudos sobre matriz curricular, ementas destes cursos referente ao Ensino de Arte e as linguagens artísticas e suas conexões com as práticas formativas dos docentes no processo educativo, a partir de uma opção por uma formação emancipadora, impulsionadas por diferentes linguagens e expressões a partir do reconhecimento da diversidade de habilidades nas práticas artísticas, científicas e educativas, que criam instâncias inter/transdisciplinares.

São analisados os Projetos Pedagógicos dos cursos de Pedagogia das Instituições de Ensino Superior que foram selecionadas a partir dos dados do censo 2019. Os dados levantados nos projetos pedagógicos para nossa análise são: os objetivos dos cursos de Pedagogia, a matriz curricular, a interdisciplinaridade e a concepção de arte apontada em cada projeto.

Instituições	Matrículas
	Graduação Presencial
Universidade Paulista	213.841

Figura 1 - Números de matrículas, curso de Pedagogia modalidade presencial

Fonte: Inep (2021)

A Universidade Paulista – UNIP, segundo dados do censo 2019, é a Universidade com maior número de matrículas no curso de Pedagogia modalidade presencial. Segundo informações disponivel no site da instituição UNIP[1], é uma universidade que está presente em mais de 900 localidades no Brasil. O Projeto Pedagógico do Curso (PPC) - Objetivos do Curso de Pedagogia – Presencial e EaD, apresenta que o profissional licenciado em Pedagogia pela Universidade Paulista (UNIP) encontra-se apto a atuar em ambientes escolares e não escolares, oferecendo componentes curriculares que garantem ao estudante uma formação científico-cultural e didático-pedagógica com vistas a qualificá-lo para atuar, prioritariamente, na docência da Educação Infantil e anos iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º anos). Habilita profissionais para o exercício da gestão educacional e escolar (Diretor de Escola), Supervisão de Ensino, Orientação Educacional, Coordenação Pedagógica e em outras áreas de ação do pedagogo (ambiente não escolar), principalmente, em Organizações Não Governamentais e Empresas públicas e privadas nas áreas de educação corporativa e recursos humanos, segundo define a Resolução CNE/CP Nº 1, de 15 de maio de 2006.

1 Fonte: Disponível em: https://unip.br/cursos/graduacao/tradicionais/pedagogia.aspx Acesso em: jun.2022

Na análise do currículo identificamos no curso de Pedagogia disciplinas multidisciplinares e 01 da disciplina referente a Arte. Curso com duração de 04 anos, apresenta em sua grade curricular no 3º período a disciplina - Metodologia de arte e movimento: corporeidade – com carga horária semanal de 03 horas e semestral de 60 horas.

A ementa da disciplina fornecida pela instituição, apresenta o uso de diferentes linguagens artísticas, com estudo das teorias da linguagem artística e suas modalidades – artes visuais, teatro, música e dança – em ações interdisciplinares e a compreensão das mesmas ao desenvolvimento infantil e à adequação das modalidades e o processo de construção do conhecimento das crianças de 0 a 10 anos utilizando o lúdico como metodologia. Nos objetivos destaque ao conhecer e compreender as principais linguagens artísticas e a aplicação dessas linguagens. O conteúdo programático apresenta, conteúdos referentes, Arte na BNCC, as diferentes linguagens artísticas, nas estratégias de trabalho, aluas teóricas, expositiva, práticas, propondo vivências e construção com o uso das diferentes linguagens artísticas. Na bibliografia básica, referências como de Fusari; Ferraz (2010), Barbosa (1997), BNCC entre outras referências importantes da Arte Educação.

Observa-se nas competências da ementa da disciplina, busca por compreender a motricidade como componente essencial para o desenvolvimento e para a aprendizagem da criança, e estabelece relações interdisciplinares entre os conteúdos pedagógicos e as linguagens artísticas articulando essas linguagens às concepções didáticas metodológicas. Nesse sentido, identificamos que a instituição, apresenta em seu Projeto Pedagógico do Curso (PPC), grade curricular e ementa da disciplina - Metodologia de arte e movimento: corporeidade – que tem organizado sua estrutura curricular do curso nas de acordo com Resolução CNE/CP Nº 1, de 15 de maio de 2006, que Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura. Considerando com um percurso significativo para a Arte na Pedagogia, quanto o conhecimento da arte é fundamental na formação do pedagogo. De modo que lacunas permanecem, acreditando que na permanência das lutas e desafios do percurso pela Arte na Educação.

Instituições	Matrículas
	Graduação a Distância
Universidade Pitágoras Unopar	363.584

Figura 2 - Números de matrículas, curso de Pedagogia modalidade EaD

Fonte: Inep (2021)

A Universidade Pitágoras Unopar, segundo dados do censo 2019, é a Universidade com maior número de matrículas no curso de Pedagogia modalidade EaD. Segundo

informações disponivel no site da instituição Unopar[2], a metodologia, educação a distância da Universidade é pioneira no País, referente ao curso de Pedagogia na modalidade EaD é ofertado de forma Semipresencial e 100% Online. As informações referentes ao curso estão disponíveis no documento - Guia de percurso: Curso de Licenciatura de Pedagogia. Segundo as informações da Instituição, o curso já está adequado às novas normas e diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Na análise da matriz curricular do curso de Pedagogia oferecido pela Unopar, identificamos disciplinas multidisciplinares e 02 das disciplinas referente a Arte. Curso com duração de 06 semestres, apresenta em sua matriz curricular no 4º semestre a disciplina - Corpo e movimento – 60 horas, e no 5º semestre - Educação e artes – 60 horas.

Na ementa da disciplina - Corpo e movimento- apresenta conceito de corpo e movimento e suas representações socioculturais na escola e as concepções das diferentes dimensões do movimento. A linguagem artística que predomina é a dança, como brincadeira na cultura brasileira o corpo e movimento na prática escolar.

Na ementa da disciplina – Educação e artes – apresenta conceitos de arte, com uso de diferentes linguagens artísticas: artes visuais, música, teatro e dança, a relação entre Arte e Educação, a legislação relacionada ao ensino de Arte no Brasil, a arte na Educação Infantil, no Ensino Fundamental e o trabalho com Jovens e Adultos em Ambientes Formais e não Formais de Aprendizagem e a arte na contemporaneidade.

De modo, que o documento disponível não detalha os conteúdos programáticos e as referências básicas. Observa-se que a apresentação da organização do curso pela instituição, deixa lacunas que poderiam contribuir para uma visão sobre os conteúdos do curso, ênfase e dada mais aos procedimentos EeD.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido permitiu analisarmos o percurso da Arte Educação, na concepção da Arte na Pedagogia, partindo do contexto histórico da legislação e as políticas educacionais. Com destaque a atuação de cinco professores pioneiras das artes no curso de Pedagogia, apresentados por Mirian Celeste Martins e Lucia Lombardi (2020), que nos impulsionam avançar para a inserção da Arte na Educação, que perpassa não apenas pela formação acadêmica de professores de Arte, mas também de professores Pedagogos.

As políticas educacionais têm apresentados desafios, e lacunas que necessitam serem observadas em todo seu contexto, permitindo que as conquistas legitimadas, sejam efetivadas em todos os segmentos educacionais, sendo sempre resultado de muitas discussões, debates, reivindicações.

A pesquisa bibliográfica abrangeu concepções sobre a Arte Educação, discussões sobre os aspectos sociais, políticos e ideológicos da Arte na Pedagogia. Portanto, a

2 Fonte: Disponível em: https://www.unopar.com.br/cursos/ Acesso em: jun.2022

Arte na Pedagogia, possibilita promover uma educação de experiências, criação e contemporaneidade.

Na análise documental, da Resolução CNE/CP Nº 1, de 15 de maio de 2006, que Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciatura, identificamos definições importantes da arte como área de conhecimento para a formação dos professores pedagogos.

A análise para compreensão do espaço que tem se destinado a Arte na licenciatura em Pedagogia, apresenta duas universidades com maior número de matrículas, 01 na modalidade presencial e outra EAD, segundo informações do censo 2019 Educação Superior. Identificamos que nas duas instituições de Ensino Superior analisadas, há uma preocupação em atender a Resolução, em destaque. Ao analisarmos as concepções de ensino da arte que se desvelam nos projetos políticos pedagógicos dos cursos de Pedagogia oferecidos por essas Instituições, foi possível perceber que as diferentes concepções permeiam a construção dos projetos políticos pedagógicos pesquisados. As concepções presentes na matriz curricular propõem um ensino interdisciplinar ao citarem a ética, a estética, a ludicidade, a expressão e a arte como conhecimento.

As abordagens metodológicas presentes nos projetos pedagógicos e ementas pesquisados propõem um ensino interdisciplinar, na universidade como maior matrícula da modalidade presencial – Universidade Paulista – nos documentos analisados, foi possível identificarmos, mais informações sobre as abordagens metodológicas, conteúdo programático, permitindo analisar a proposta pedagógica, os conceitos teóricos, utilização, vivências, estudos com as diferentes linguagens artísticas, e identificar que a proposta do ensino da arte é interdisciplinar na instituição pesquisada, de modo o espaço compreendido para Arte na licenciatura em Pedagogia, uma disciplina de 60 horas, com ações interdisciplinares, considerado o movimento como forma de interação com o meio e essencial para a aprendizagem da criança.

Na Universidade com o maior número de matrículas da modalidade EaD, os documentos analisados, permitiram identificar duas disciplinas do ensino de arte, uma direcionada a linguagem da dança com 60 horas a outra a arte e suas diferentes linguagens com 60 horas. O documento analisado não permitiu avançar na compreensão sobre as abordagens metodológicas, conteúdos, o espaço da arte está em duas disciplinas, sem muita especificidade na apresentação das disciplinas.

Em suma compreendemos a importância do ensino da arte sob a ótica da interdisciplinaridade nos cursos de Pedagogia, para a formação humana e cultural dos futuros pedagogos, diante de legislação que permite avançar para inserção da Arte na Educação, o estudo de qual espaço é destinado a Arte na licenciatura em Pedagogia, pode contribuir para consolidação desse processo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae Barbosa**. Inquietações e mudanças no ensino da arte / Ana Mae Barbosa, (org.)**. – 7.ed- Saõ Paulo: Cortez, 2012

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. Resolução CNE/CP n. 1/2006, de 15 de maio de 2006. **Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Pedagogia, licenciaturas**. Brasília, 2006. Disponivel em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rcp01_06.pdf Acesso em: 20 jun.2022

DUARTE JÚNIOR, João F**. Por que Arte-Educação?.**22. ed. 2. Reim. Campinas, SP: Papirus, 2013.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. **Metodologia do ensino de arte: fundamentos e proposições/** Maria Heloísa C. de T. Ferraz, Maria F.de Rezende e Fusari. 2.ed.rev.e ampl. – São Paulo: Cortez, 2009.

ISO: **Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Sinopse Estatística da Educação Superior 2019**. Brasília: Inep, 2020. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/basica-censo-escolar-sinopse-sinopse>. Acesso em: jul. 2021

LOWENFENFELD, V: Brittain, W.C. **Desenvolvimento da capacidade criadora**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

MARTINS, Miriam Celeste. **Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo**: volume único: livro do professor / Mirian Celeste Martins, Gisa Picosque, M. Terezinha Telles Guerra. – 1. ed. – São Paulo: FTD, 2009.

MARTINS, Mirian Celeste. **Aquecendo uma transforma-ação: atitudes e valores no ensino de Arte.** In: BARBOSA, Ana Mae. Inquietações e mudanças no ensino da arte. Ana Mae Barbosa, (org.). 7º ed. São Paulo : Cortez, 2012

MARTINS, Mirian Celeste; LOMBARDI, Lucia Maria Salgado dos Santos. Um fio narrativo de histórias: professoras pioneiras das artes visuais no curso de Pedagogia. 116 **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 116-132, jan./abr. 2020. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/96953 Acesso em: 02jul.2021

ARTE E MEMÓRIA NA AÇÃO CULTURAL DE COLETIVOS TERESINENSES

Data de aceite: 03/08/2023

Kary Emanuelle Reis Coimbra
Professora no Curso de Administração (UFPI-CSHNB) Doutora em Políticas Públicas (PPGPP-UFPI)

RESUMO: Entendendo a cidade como um espaço de múltiplas representações, em um movimento de construção social, histórica e cultural, neste trabalho temos como objetivo apreender os principais discursos envoltos na ocupação do espaço público pela ação cultural de coletivos de arte na cidade de Teresina, capital do estado nordestino Piauí. Entre os coletivos atuantes na cidade, selecionamos como objeto de estudo os Coletivos Salve Rainha e Ocuparte, sobre os quais realizamos uma análise documental e discursiva de publicações em portais jornalísticos locais e nas mídias sociais dos Coletivos. A pesquisa revelou que os discursos mais evidentes na prática social dos grupos foram: a) resgate da memória de lugares da cidade e a cidade como lugar de memórias; b) valorização do espaço público da cidade e de seus patrimônios; e c) transformação social pela arte.

PALAVRAS-CHAVE: Coletivos. Ação. Discurso como Prática Social. Arte. Memória.

ABSTRACT: Understanding the city as a space of multiple representations, in a social, historical and cultural construction movement, in this work we aim to apprehend the main discourses involved in the public space occupation by cultural action of art collectives in city of Teresina, capital of the northeastern state Piauí. Among the active collectives, we selected Salve Rainha and Ocuparte Collectives as object of study for a documentary and discursive analysis of local journalistic portals publications and the Collectives social media. The research revealed that most evident discourses by the groups social practices were: a) rescue of the memory of places in the city and the city as a place of memories; b) valorization of the city's public space and its assets; and c) social transformation through art.

KEYWORDS: Collectives. Action. Discourse as a Social Practice. Art. Memory.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho temos como objetivo apreender os principais discursos envoltos na ocupação do espaço público pela ação cultural de coletivos de arte na cidade de

Teresina, Piauí. Para Fairclough (2016), o discurso diz respeito ao uso da linguagem como prática social, o que implica um modo de ação – a forma pela qual pessoas agem sobre o mundo e sobre os/as outros/as – e um modo de representação, de modo que há uma relação dialética entre as práticas e as estruturas sociais. Assim, ao tomarmos a ação de coletivos juvenis em Teresina, questionamos: que elementos da vida cotidiana e das relações sociais esses grupos querem fazer ver, vivenciar, significar e rememorar?

Para Ana Fani Carlos, "a cidade, enquanto realização humana, é um fazer-se ininterrupto" (CARLOS, 2008, p. 67). Na contemporaneidade, a despeito dos vários questionamentos levantados no âmbito da sociabilidade urbana, nos concentramos na investigação da ação coletiva de grupos juvenis na cidade. Como apontado por Sposito (1993), espaços públicos, mais especificamente a *rua*, configuram espaços para a construção de identidades coletivas e o desenvolvimento de sociabilidades diversas entre jovens, sobretudo os/as oriundos/as de zonas periféricas das cidades.

A propósito da questão da juventude, teorizações contemporâneas[1] vêm compreendendo a categoria em sua heterogeneidade, por meio das distintas formas como jovens constroem suas histórias, seus gostos, desejos, modos de pensar, extrapolando tanto a universalidade do termo juventude, no singular, quanto a limitação desta categoria a uma determinada faixa etária e a uma fase da vida (PINTO; BONFIM, 2016; TRANCOSO; OLIVEIRA, 2014; MESQUITA *et al*., 2016). É nesse cenário que se dá o caráter plural da categoria juventude, considerando, assim, que existem várias e distintas juventudes, compreendendo a condição juvenil como uma relação dialética entre sociedade e juventudes (GROPPO, 2010).

Para além dos processos econômicos e sociais decorrentes nos vários espaços da cidade, existem ainda as representações que se constroem na e sobre a cidade por seus habitantes. Os estudos sobre história cultural urbana buscam o resgate dos discursos, imagens e práticas sociais de representação da cidade. "O imaginário urbano, como todo o imaginário, diz respeito a formas de percepção, identificação e atribuição de significados ao mundo, o que implica dizer que trata das representações construídas sobre a realidade – no caso, a cidade" (PESAVENTO, 2007, p. 15). Sodré (2008, p. 49) reforça o fato de que a cidade pode ser visualizada para além de seus aspectos produtivo, comercial e funcional, e vista como "um lugar de experimentação da alteridade no interior do qual subjetividades, criadoras ou não, podem ser geradas, um espaço, portanto, onde importantes processos comunicativos e subjetivos acontecem".

Seguindo a abordagem metodológica qualitativa, com foco na compreensão aprofundada dos grupos sociais e suas trajetórias, possibilitando, ainda, o entendimento

1 No âmbito da sociologia moderna, Groppo (2011) destaca que, a partir dos anos 1970, novas concepções sobre a categoria juventude colocaram em xeque os modelos sociológicos clássicos, assentados: a) no funcionalismo, entendendo a rebeldia como uma disfunção social; e b) no modelo de moratória social como um período no curso da vida destinado a experimentações antes de se chegar à adultez. Essas novas concepções apontam que, muito mais que uma fase da vida, a juventude contempla estilos de vida, "uma parte da vida humana que constitui uma identidade cultural própria" (GROPPO, 2011, p. 14).

sobre a práxis política dos sujeitos e dos textos múltiplos produzidos no âmbito de um espaço social (GOLDENBERG, 2004; DENZIN; LINCOLN, 2006), realizamos um estudo exploratório[2] sobre a produção discursiva dos Coletivos Salve Rainha e Ocuparte, em função de suas ações envolvendo o uso de espaços públicos, ambos desde o ano de 2014. O trabalho apresenta uma análise discursiva, na perspectiva de Norman Fairclough, das práticas sociais dos dois coletivos. Foram analisadas as publicações dos grupos em suas mídias sociais, além de entrevistas dos idealizadores publicadas em portais jornalísticos locais.

AÇÃO E DISCURSO: PRÁTICAS SOCIAIS COTIDIANAS

Para a filósofa Hannah Arendt (2007), nossa inserção no mundo acontece pela ação e pelo discurso, onde os homens podem mostrar quem são e quais suas identidades pessoais e singulares. Partindo do pensamento aristotélico, Arendt destaca sua concepção de *zoon politikon* em que o homem é, por natureza, um ser político e social. A ação é a atividade política por excelência; agir corresponde a uma iniciativa, a um movimento, que, por sua vez, remete ao sujeito que age. Arendt afirma, portanto, que a ação e o discurso representam o modo como os homens manifestam duas identidades pessoais e singulares, o como se inserem no mundo.

> Sem o discurso, a ação deixaria de ser ação, pois não haveria ator; e o ator, o agente do ato, só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras. A ação que ele inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem o acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer (ARENDT, 2007, p. 191)

Fairclough (2001, p. 91) conceitua o próprio discurso como “um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação”. Aqui a linguagem assume função identitária, relacional e ideacional, onde “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significado do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado”. Para o autor, a prática discursiva contribui para a reprodução de identidades e relações sociais, sistemas de conhecimento e crenças na sociedade, tanto quanto para sua transformação. Nesse sentido, a prática social orientada pela ordem política empenha-se na manutenção ou modificação das relações de poder, enquanto a prática social de cunho ideológico mantém ou modifica significações de mundo.

Martinelli (1999) destaca a necessidade de, mais do que investigar as diferenças entre as práticas sociais, cabe questionar as circunstâncias que as articulam, no sentido

2 Apresenta análises iniciais de pesquisa de doutoramento da autora junto ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Piauí, sobre a interface da produção artística de coletivos culturais e a dinâmica urbana na cidade de Teresina.

de perceber suas singularidades, reconhecendo a participação dos sujeitos na construção social – construção esta que é coletiva. Dessa forma, as práticas sociais surgem como construções eminentemente sócio-políticas, históricas e culturais, isto é, “o ser social é um ser político e histórico, assim, desvendar essa construção passa por esse trânsito entre a forma de ser e a forma de aparecer, passa pelo político, pelo histórico, pelo social” (MARTINELLI, 1999, p. 14).

Arendt frisa, ainda, que, em função de uma pluralidade, os homens fazem uso da ação humana e do discurso para manifestarem as diferenças uns dos outros e que, portanto, a alteridade é fundamental na compreensão deste processo. Como produto, “a ação cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história” (ARENDT, 2007 p. 16). Paulo Freire também destaca a ação e o discurso dentro das características do ser social, que modifica a sociedade pela construção social e histórica, mediante interrelações permeadas por campos de poder.

> Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos (...) A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a “outredade” do “não eu”, ou do *tu*, que me faz assumir a radicalidade de meu *eu*. (...) A experiência histórica, política, cultural e social os homens e das mulheres jamais pode se dar “virgem” do conflito entre ‘as forças que obstaculizam a busca da *assunção* de si por parte dos indivíduos e dos grupos e das forças que trabalham em favor daquela assunção. A solidariedade social e política de que precisamos para construir a sociedade menos feia e menos arestosa, em que podemos ser mais nós mesmos, tem na formação democrática uma prática de real importância (FREIRE, 1996, p. 18 – grifos do autor)

Ao descrever aspectos da cotidianidade, Agnes Heller (1970) elucida que a vida cotidiana se encontra no centro do acontecer histórico, é a vida do indivíduo – este que é, simultaneamente, ser particular e ser genérico – cujo funcionamento se dá a partir de seus sentidos, sentimentos, paixões, ideias. Para Heller (1970), a arte e a ciência não estão separadas do pensamento cotidiano. De modo semelhante, na análise da sociedade brasileira, Ianni (1999) compreende que as artes e as ciências sociais representam uma manifestação de nossa cultura, cuja preocupação está perpetrada pelos problemas sociais básicos. As manifestações culturais, em suas distintas formas, revelam aspectos da identidade desses indivíduos e também de suas necessidades.

A CIDADE SOB O OLHAR DA ARTE E DA MEMÓRIA

Sandra Pesavento apresenta a concepção de cidade como o produto da ação do homem sobre a natureza, onde o urbano é uma obra (re)construída pelo homem através do pensamento e da ação. Essa construção é permeada por uma sociabilidade entre atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos “que registram uma ação social de domínio e

transformação de um espaço natural no tempo" (PESAVENTO, 2007 p. 14). Isto é, a cidade é uma "realização humana, uma criação que vai se constituindo ao longo do processo histórico e que ganha materialização concreta, diferenciada, em função de determinações históricas específicas" (CARLOS, 2008, p. 57).

Sant'anna, Marcondes e Miranda (2017, p. 825) destacam o fenômeno da insurgência recente de movimentos nas cidades brasileiras engendrados por "uma narrativa em que performances e instalações vêm ganhando espaço dentro e fora das instituições como formas de atuação política, num crescente processo de artificação da esfera pública e politização da arte". Entre esses fenômenos urbanos podemos destacar a ação dos Coletivos que, segundo Rosas (2005, p. 30 – grifos do autor) acontece fora de espaços intitucionalizados que não se utilizam do estético como fim, mas como meio e, ao tomar espaços como a rua, o objetivo não paira sob o aspecto de "transformar esses lugares e coisas em 'Arte'[3], mas diluir-se 'com arte' neles, resignificando-os, ressimbolizando-os, efetuando uma transformação subjetiva ou real, semiótica, mitopoiética, social ou ritual". Nessa perspectiva se formaram os Coletivos Ocuparte e Salve Rainha, ambos no ano de 2014. O Coletivo Ocuparte foi idealizado pela artista visual, mestra em Antropologia e arte educadora, Luciana Leite (TV O DIA, 2014); e o Salve Rainha, idealizado pelo jornalista e gastrônomo Francisco das Chagas Júnior (*in memorian*) (MEIO NORTE, 2014).

O Coletivo Ocuparte já possui em seu nome a proposta central do grupo: ocupar através da arte. Em sua página do Facebook[4] consta a descrição: "*arte, cidade, memória ... a ocupação foi decretada!*[5]", na qual fica explícita a concepção da cidade como lugar de memórias e a arte como metodologia para as intervenções. Entre os diversos locais ocupados, as intervenções acontecem a partir da confecção e/ou exposição de quadros, ilustrações, fotografias, esculturas, oficinas de pintura, conto de histórias, produção de grafite, projeções e apresentações musicais da (PORTAL 180 GRAUS, 2014). A Figura 1 ilustra uma das ocupações do grupo.

3 O autor diferencia as concepções de Arte com "A" maiúsculo e "a" minúsculo, sendo a primeira relacionada à produção institucionalizada, fruto de uma validação da produção enquanto tal; a segunda concepção não segue uma padronização, acontecem em espaços diversos e questionam o "circuito exposição-público-mercado" (ROSAS, 2005, p. 29).
4 Disponível em: https://www.facebook.com/salverainhacafe/
5 Disponível em: https://www.facebook.com/OcupARTHE

Figura 1 – Cartaz de divulgação de evento do Coletivo Ocuparte (2015) e imagem da construção original do Mercado Central, no século XIX

Fonte: disponível no Instagram do Coletivo Ocuparte/ Semplan (2018)

Na figura, à esquerda, vemos um cartaz de divulgação de evento do Coletivo, no ano de 2015, em que se destaca parte da programação cultural, que envolve atividades artísticas. Os dizeres *Ocupa Mercado Velho* se relacionam com a imagem ao fundo do cartaz, representando o Mercado São José ou Mercado Central de Teresina, popularmente conhecido como Mercado Velho. Segundo dados da Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação (SEMPLAN, 2018), o Mercado Central é o mais antigo centro comercial da cidade, construído no ano de 1860. A palavra *velho* faz referência ao que tem propriedades de ser antigo, não novo, e que, portanto, se relacionam história(s) e memória(s). Ao destacarem o nome popular do Mercado, é possível perceber a concretude da proposta do Coletivo no sentido da valorização de espaços históricos em suas práticas. À direita da figura é possível visualizar a estrutura arquitetônica original do prédio do Mercado, que passou por reformas para restauração (PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA, 2017)

Com uma proposta similar, o Coletivo Salve Rainha também atua na ocupação de espaços públicos na cidade de Teresina, mediante a viabilização de diversos produtos e serviços culturais. Em sua página do Facebook, autodenomina-se como "*uma tecnologia social de valorização do patrimônio cultural de Teresina*". Os eventos, organizados em temporadas, viabilizam produtos e serviços culturais como música, artes plásticas, projeções audiovisuais, exposições, fotografias, instalações, bazares, oficinas, literatura, cinema e vídeo, artesanato, gastronomia, rodas de discussão, entre outros. Na Figura 2, membros do Coletivo Salve Rainha apresentam a divulgação da Temporada intitulada "Rainha dos Tempos", no ano de 2017. A foto, editada de forma evidenciar elementos de um tempo passado, tem, ao fundo, a faixada da Igreja Nossa Senhora das Dores, localizada na Praça Saraiva, no centro histórico da cidade.

Figura 2 – Coletivo Salve Rainha em prédio do centro histórico da cidade.

Fonte: Fotografia de João Albert (2017). Disponível no Instagram do Coletivo Salve Rainha.

Fica evidente na autodescrição dos dois Coletivos a intencionalidade da ação, revelando o caráter não neutro da prática social. Resende e Ramalho (2011, p. 15) ressaltam que "nas práticas sociais, a linguagem se manifesta como discurso: como uma parte irredutível das maneiras como agimos e interagimos, representamos e identificamos a nós mesmos, aos outros e a aspectos do mundo por meio da linguagem". Nesse sentido, a ocupação de lugares é escolhida intencionalmente, com o intuito de iluminar esses espaços enquanto lugares de memória. Nas palavras de Le Goff (1990, p.13), isto representa "a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória,* que atravessa a história e a alimenta".

> O Salve Rainha é uma tecnologia social de valorização do **patrimônio** cultural. E a gente acontece de forma itinerante, em vários espaços que tão **esquecidos** ou tratados de forma negligenciada na cidade. Vir pra debaixo da ponte veio pra gente **chamar atenção** pro rio, também pra obra da ponte, que já tá paralisada faz um tempo, e também é uma maneira do **teresinense se apropriar** de espaços urbanos que tão aqui, esquecidos, e a gente **provocar essa memória coletiva** (Francisco das Chagas, em entrevista ao Canal Legislativo PI, 2015).

> Escolhemos dessa vez o Mercado Central para **chamar a atenção** tanto para o descaso que existe com o prédio como para a reforma inviável que está acontecendo. Essa reforma deveria ser uma revitalização do espaço, já que a arquitetura original está sendo destruída. Então queremos chamar a atenção da **comunidade, da sociedade e do poder público** para esse mercado que faz parte da nossa **memória**, e uma cidade sem memória não tem história e não tem vida. Queremos fazer com que as pessoas percebam a importância de respeitar e valorizar a nossa cultura. Quanto mais movimentos culturais, melhor (Luciana Leite, em entrevista à Revista Capital Teresina, 2015).

Entre os discursos dos idealizadores dos grupos, fica explícita a relação da ação com a cidade que, ao *chamar atenção*, reivindicam o olhar da sociedade em geral e também da gestão municipal para tais espaços. Sobre a relação da arte com ações voltadas para a transformação da realidade social, Purper (2015, p. 132) pontua que "refletir sobre a realidade configura a elaboração de um pensamento em termos de política, pois o artista necessariamente deve estar comprometido em problematizar acontecimentos do contexto da realidade e esta atitude é, essencialmente, política".

Fazer *o teresinense se apropriar* dos espaços torna a ocupação dos sujeitos uma prática que adquire característica do valor de uso das cidades (LEFEBVRE, 2008; RIBEIRO; SIMÃO, 2014), incentivando sentidos de pertencimento e, ao mesmo tempo, de valorização dos espaços, construídos social e historicamente, pois "cuidar do patrimônio, tangível e intangível, é fundamental para a memória e a identidade dos agrupamentos humanos" (RUBIM, 2017, p. 17). Esta aproximação promovida pela ação dos Coletivos se dá em função do que, para Riscado (2018), diz respeito à ausência de identificação dos sujeitos nativos em relação aos lugares da cidade e seus centros históricos, principalmente diante das revitalizações e da cidade sob a ótica do valor de troca e do turismo.

Le Goff (1990) afirma que a memória é um elemento fundamental na busca pela constituição de identidades individuais e coletivas. As memórias coletivas, entretanto, também podem ser acionadas politicamente, como instrumento e objeto de poder, servindo de modo distinto a interesses de grupos sociais diversos. Daí a consideração do autor de que "a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens" (LE GOFF, 1990, p. 250).

A prática dos Coletivos visa a iluminar, no presente, espaços na cidade que retratam, em suas estruturas, elementos que referenciam ao passado, num hibridismo de tempos que se interconectam pela memória e pela (re)significação destes espaços. Sendo as cidades lugares de memória (NORA, 1997), a ação cultural dos coletivos imprime na cidade, portanto, a construção social de uma memória coletiva e uma identidade social (POLLAK, 1992). Para Simson (2003, p. 16), o ato de reconstruir a memória de forma compartilhada reestabelece "sólidas pontes de relacionamento entre os indivíduos porque [está] alicerçada numa bagagem cultural comum – e talvez por isso, conduza à ação". É nessa análise do presente que é possível a reconstrução de vivências e experiências pretéritas e criação de bases para ações futuras.

Além dos aspectos relacionados à memória da cidade, da valorização dos patrimônios e do uso dos espaços públicos, os membros dos Coletivos incorporam o papel de agentes produtores de cultura local. Rubim (2017) destaca a importância de criadores, inventores e inovadores do campo da cultura, formado por artistas, cientistas ou mestres de cultura popular. A utilização da arte como mediadora das sociabilidades entre artistas e

público flui num movimento de aproximação e onde os elementos políticos constituintes das práticas também são levados ao público. Para Carasso (2012, p. 22), a arte configura-se como uma ação humana vertical e, portanto:

> a ação artística passa essencialmente por uma prática, por uma atividade pessoal e/ ou coletiva que permita a cada um se confrontar com as restrições da formalização de uma ideia, de uma emoção, de um sentido simbólico (...) A ação artística é, portanto, a organização concreta dessas possibilidades de agir, de experimentar a atividade artística. A ação cultural é de outra natureza; seu objetivo principal é desenvolver a cultura dos indivíduos, ou seja, sua relação com as ideias, as formas, os símbolos, as obras.

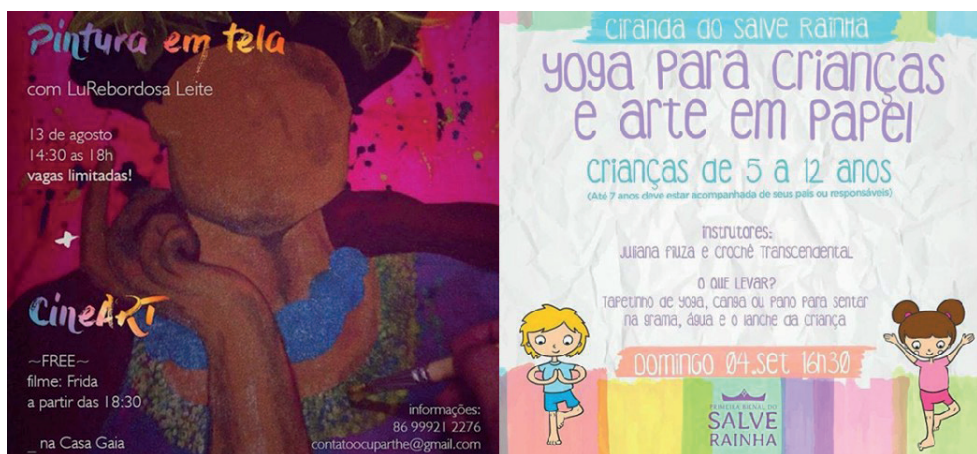



Figura 3 – Oficinas de arte dos Coletivos

Fonte: imagem disponível nos perfis do Instagram @ocuparthe e @salverainhacafe

Luciana Leite, em entrevista à TV O Dia (2014), relatou sobre a primeira ocupação do grupo, que ocorreu na Rua Firmino Pires, localizada no centro da cidade de Teresina, ladeada pelo Museu do Piauí e pelo Mercado Central da cidade, popularmente conhecida como “Rua dos Pássaros”, assim chamada pela livre comercialização desses animais no local.

> Usamos a instalação ‘Fora da gaiola voa’, com cada artista trazendo sua concepção de como nos sentimos **presos pela sociedade moderna** – tem gaiola com coração, cédulas de dinheiro, etiquetas e fios de carregadores de celular... A ocupação começa desde o momento da montagem. Não fazemos montagem prévia, pois queremos montar com **as pessoas vendo e perguntando o que está acontecendo**. Esse é um momento muito importante, quando lidamos com o público (Luciana Leite, em entrevista ao portal Capital Teresina, 2015).

Segundo Luciana, a naturalização do comércio de animais foi problematizada, principalmente pelo caráter de entre-lugar incorporado pelos transeuntes, que ali apenas

passam, não vivenciam, tampouco questionam a realidade dada. Nesta ocupação, ação do Coletivo levou ao local gaiolas customizadas por artistas locais, levantando questionamentos não apenas acerca do aprisionamento de animais, mas também sobre os próprios aprisionamentos humanos resultantes das inovações sociais em nossa cotidianidade. A obra aparece, ainda, não como produto – finalizado, disponível para observação, mas, dentro de uma perspectiva de construção, via interrelação artista e público.

Em entrevista à TV Meio Norte (2014), Francisco das Chagas destacou que "Teresina **precisa** de ações que **socializem o artista com o público**". Em seu discurso, pontua a necessidade do agir em prol da cultura local a fim de proporcionar uma sociabilidade entre artistas e cidadãos. Essa aproximação se daria em espaços que viabilizariam "encontros entre arte e vida, estética e política e entre artista e sociedade" (AMARAL, 2018, p. 179), elucidando que a arte pode ser vista como práxis e à práxis artística compete a transformação social motivada pela necessidade humana de expressão e comunicação (VÁZQUEZ, 1977). Nesse sentido, as práticas sociais dos Coletivos Ocuparte e Salve Rainha são imbuídas de um fazer artístico e político, conectando com a cidade e seus habitantes por meio da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é resultado de uma pesquisa documental exploratória, de caráter qualitativo, acerca dos principais discursos envoltos na ocupação do espaço público pela ação cultural de coletivos de arte na cidade de Teresina, capital do estado nordestino Piauí. Os coletivos Ocuparte e Salve Rainha, ambos surgidos no ano de 2014, com a proposta de fazer uso do espaço público para problematizar temáticas sociais, envolvendo a arte como linguagem de suas práticas sociais. Os Coletivos promovem eventos culturais com música, artes cênicas, literatura, fotografia, cinema e vídeo, artes plásticas e artes gráficas, folclore e artesanato, entre outras expressões artísticas. Os principais discursos que consubstanciam a ação dos grupos foram: a) resgate da memória de lugares da cidade e a cidade como lugar de memórias; b) valorização do espaço público da cidade e de seus patrimônios; e c) transformação social pela arte.

Como dito por Fairclough (2016), a prática social segue orientações econômicas, políticas, culturais e ideológicas. O discurso como prática política significa, portanto, o estabelecimento, a manutenção ou a transformação de relações sociais de poder e as entidades coletivas. Nesse ínterim, as práticas sociais políticas dos Coletivos estão voltadas para a conscientização urbana, a (re)significação e a valorização do espaço público da cidade de Teresina pelos próprios habitantes. Com isso, os projetos cumprem finalidade social, incentivando maior participação da sociedade na vida pública urbana, entendendo a cidade em seu valor de uso, como espaço de sociabilidades. Incorporam, assim, o papel de agentes culturais, em uma perspectiva não estatal, e fortalecem o acesso às mais

diversas manifestações de arte e cultura pela comunidade; enquanto agentes culturais, os coletivos, "exercita[m] a cidadania cultural e os direitos culturais, por meio de suas atitudes e atividades (...) comprometido[s] com a luta por uma cultura cidadã" (RUBIM, 2017, p. 23).

É preciso reiterar que manifestações culturais não estatais fortalecem aspectos como diversidade e democracia da política cultural citadina. A (re)significação dos lugares por meio da utilização de espaços históricos inutilizados ou mesmo abandonados na cidade proporciona o contato de pessoas com elementos do patrimônio cultural e histórico de Teresina, principalmente o público jovem, em um exercício de preservação da memória cultural da sociedade teresinense.

REFERÊNCIAS

AMARAL, L. A rua é o museu: cartografas da memória em contexto urbano ibero-americano contemporâneo. In.: TOJO, J. M.; AMARAL, L. (Orgs). **Rede de Redes** [recurso eletrônico] – diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil. São Paulo, 2018. ARENDT, H. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CARASSO, J.G. Ação Cultural, Ação Artística. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 18-23, jun 2012.

CARLOS, A. F. A. **A cidade**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. **Handbook of qualitative research**. London: Sage, 1994.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GROPPO, Luís Antonio. Condição juvenil e modelos contemporâneos de análise sociológica das juventudes, **Ultima Década** n. 33, p. 11-26, dez. 2010.

IANNI, O. **A sociologia da sociologia.** São Paulo: Editora Ática, 1999. LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. 3ª reimpressão. UFMG, 2008.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MARTINELLI, M. L. Seminários sobre metodologias qualitativas de pesquisa. In: MARTINELLI, M. L. (Org). **Pesquisa qualitativa**: um instigante desafio. São Paulo: Veras Editora, 1999.

NORA, P. ***Les lieux de mémoire***. Paris: Gallimard, 1997.

PESAVENTO, S. J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, jul. 2007.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200- 212, 1992.

PINTO, E. de C.; BONFIM, M. do C. A. do. Vivências, sociabilidades e cultura juvenil em movimentos alternativos de Teresina-PI. *In*: LUZ, Lila Cristina Xavier; ADAD, S. J. H. Costa; SILVA, V. **Juventudes rurais e urbanas**: territórios, culturas, sociabilidades e identidades. Teresina: Edufpi, 2016.

PURPER, R. Ação artística de caráter político: intersecções possíveis entre realidade, real e teatralidade nas experiências do Coletivo Mapas e Hipertextos **Rascunhos Uberlândia,** v. 2, n. 2, p. 131-139, jul./dez., 2015.

RAMALHO, V.; RESENDE, V. de M. **Análise de discurso (para a) crítica:** o texto como material de pesquisa. Campinas, SP : Pontes Editores, 2011.

RIBEIRO, C. R.; SIMÃO, M. C. R. Relações e contradições: direito à cidade e patrimônio urbano. In: ENCONTRO DA ANPARQ, 3., 2014, São Paulo. **Anais...** Campinas: PUC, 2014, p. 2-12.

RISCADO, J. E. Patrimônio e cidade: uma análise sobre os centros históricos brasileiros em tempos de reestruturação urbana. **MÉTIS: história & cultura,** v. 17, n. 33, p. 293-306, jan./jun. 2018.

RUBIM, A. A. C. **Agentes culturais**: delimitações e contextos de atuação. Salvador: RUMBIM-UFBA, 2017.

SANT'ANNA, S. M. P.; MARCONDES, G.; MIRANDA, A. C. F. A. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.07, n.03, p. 825–849, dezembro, 2017.

SIMSON, O. R. M. V. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Revista Acadêmica**, v, n.6, p. 14-18, 2003.

SODRÉ, R. f. **Tintas nos muros**: um estudo sobre a produção de grafite no Rio de Janeiro. 2008. 242 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SPOSITO, M. P. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **Tempo Social**, São Paulo, v. 5, n. 1/2, p. 161-178, 1993.

VÁZQUEZ, A. S. **Filosofia da praxis**. Tradução de Luiz Fernando Cardoso. 2. ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

Páginas da internet consultadas

CAPITAL TERESINA. **Ocuparte leva cultura e manifestação ao Mercado Velho.** Publicado em 19 set 2015. Disponível em: <http://www.capitalteresina.com.br/noticias/cultura/ocuparte-leva-cultura-e-manifestacao-ao- mercado-velho-32151.html>. Acesso em 21 out 2018.

LEGISLATIVO PI. **Salve Rainha ocupa espaços urbanos em Teresina.** Publicado em 04 mai 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Hi1G4MewR6o>. Acesso em 20 out 2018.

MEIO NORTE. **Conheça o projeto Salve Rainha Café Sobrenatural.** Publicado em 11 nov 2014. Disponível em:

<https://www.meionorte.com/blogs/baphon/conheca-o-projeto-salve-rainha-cafe-sobrenatural- 308194>

PORTAL 180 GRAUS. **Ocuparte ganha as ruas de Teresina.** Publicado em 28 mai 2014. Disponível em: **<**https://180graus.com/artes-visuais/ocuparte-ganha-as-ruas-de-teresina>. Acesso em 23 out 2018.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA. **Reforma do Mercado Central inclui espaço para exposições e atrativo turístico**. Publicado em 21 dez 2017. Disponível em: <http://www.portalpmt.teresina.pi.gov.br/noticia/Reforma-do-Mercado-Central-inclui-espaco- para-exposicoes-e-atrativo-turistico/16921>. Acesso em 02 nov 2018.

SECRETARIA MUNICIPAL DE PLANEJAMENTO E COORDENAÇÃO (SEMPLAM).

Teresina - Perfil dos Bairros. Regional SDU Centro Norte. Bairro Centro. Prefeitura Municipal de Teresina. Publicado em ago 2018. Disponível em: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/wp-content/uploads/sites/39/2018/08/CENTRO-2018.pdf>

TV O DIA. **Projeto Ocuparte leva arte e cultura a locais públicos de Teresina.** Publicado em 29 ago 2014. Disponível em: <https://www.portalodia.com/tvodia/art-gente/projeto-ocuparte-leva-arte-e-cultura-a-locais-pu blicos-de-teresina-1623.html>. Acesso em 20 out 2018.

O CENÁRIO INTERDISCIPLINAR: A CONTRIBUIÇÃO DA REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL PARA AS ARTES VISUAIS

Data de aceite: 03/08/2023

Ivânia Cristina Lima Moura / UFES

RESUMO: A Revista de História da Biblioteca Nacional (2005-2016) veiculou diversos artigos de pesquisadores das Ciências Humanas. Este trabalho se propõe a refletir sobre a contribuição da revista para as Artes Visuais. Para isto, escolhemos três revistas, publicadas em anos diferentes, com temáticas voltadas para a discussão interdisciplinar, sobretudo entre a Arte e a História. Os estudos culturais de Roger Chartier serão nosso amparo teórico-metodológico, a partir do conceito de *representação*.

PALAVRAS-CHAVE: História; Arte; Comunicação.

THE INTERDISCIPLINARY SCENARIO: THE CONTRIBUTION OF THE NATIONAL LIBRARY HISTORY MAGAZINE TO THE VISUAL ARTS

ABSTRACT: The National Library History Journal (2005-2016) published several articles by Humanities researchers. This paper aims to reflect on the contribution of the magazine to the Visual Arts. For this, we chose three magazines, published in different years, with themes focused on interdisciplinary discussion, especially between Art and History. Roger Chartier's cultural studies will be our theoretical and methodological support, based on the concept of appropriation.

KEYWORDS: Story; Art; Communication.

Pensar em história cultural é pensar também no ser humano, no que este produz e reproduz com palavras e ações. A apropriação de situações, termos ou lugares pensados por outros indivíduos é algo constante, embora não nos atentemos para tal fato. Ao admirarmos uma obra de arte, por exemplo, é possível analisarmos alguns fatores, como: a) quem somos nós ao contemplá-la; b) o que faremos depois de contemplá-la; c) por que realmente a contemplamos. Estas e outras indagações ocorrem para a maioria dos estudiosos da cultura que, enraizada na história (CERTEAU, 1982), aponta-nos elementos ricos para apreciar. A história cultural, estudada por diversos historiadores, oferece-nos um ponto de vista para a

cultura e outro para a história. O que queremos, neste artigo, é tentar discutir a união desses dois férteis campos e ainda deixar reservado o lugar da arte, dentro deles ou em cada um deles. Isso é proposto, pois nosso objetivo é discutir, em tom interdisciplinar, a importância da Revista de História da Biblioteca Nacional (RHBN) para as Artes Visuais.

O periódico impresso foi de grande relevância para autores de diversos olhares das Ciências Humanas. Nosso enfoque aqui, contudo, são temas ligados às Artes, desenvolvidos por professores e/ou pesquisadores que obtiveram seus artigos publicados na RHBN. Para isto, e mediante o espaço que nos é permitido, escolhemos três artigos, publicados em anos diferentes, com recortes diferenciados, mas obtendo como suporte as Artes Visuais. Dentro desta perspectiva, cabe-nos lembrar o que Roger Chartier nos ensina sobre *cultura*, ao ser citado por Lynn Hunt, especialmente sobre o valor simbólico da apropriação. A autora dialoga com a obra de Chartier, no que diz respeito à leitura. Devemos esclarecer que a leitura não se apresenta apenas em forma de letras ou caracteres, mas de imagens e outras formas. Para Hunt, ao citar o autor francês, a recepção de mensagens opera através de *ajustes, combinações ou resistências*. Tais termos seriam o que o repertório de cada receptor da mensagem deságua em si mesmo, o que Barthes nos explica sobre a ressignificação de cada elemento (BARTHES, 2003).

Para Certeau (2014), o que está colocado por um autor pode ser revelado para o leitor – o receptor da informação –, de acordo com implicações sociais. É o que também nos diz Chartier, quando pensamos no valor ressignificado, segundo as nossas próprias aspirações cotidianas. O valor daquilo que é decifrado continua sendo pessoal, individual e contextualizado, porém, segundo o ambiente histórico, é lido e traduzido da maneira que cada um julgar conveniente. A representação se ergue por entre essas duas medidas: receber e apropriar-se.

> Na verdade, o leitor é sempre visto pelo autor (ou pelo crítico) como necessariamente sujeito a um único significado, a uma interpretação correta e a uma leitura autorizada. Segundo essa concepção, compreender a leitura seria, sobretudo, identificar as combinações discursivas que a constrangem, impondo-lhe uma significação intrínseca e independente de qualquer decifração. (HUNT, 1992, p. 213)

Nossa plataforma de estudo neste artigo, a Revista de História da Biblioteca Nacional, apresenta-nos uma série de contextualizações para diversos exemplos ligados às Artes Visuais. Durante o período da existência do periódico (2005 a 2016), as diferentes linguagens artísticas foram contempladas por pesquisadores que autorizaram suas publicações e, ao mesmo tempo, passaram pelo crivo do Conselho Editorial. O que nos compete aqui, no entanto, é demonstrar, por meio de três trabalhos publicados, o quanto foi importante discutir o campo das Artes, de forma interdisciplinar, mais especialmente de forma entrelaçada à História. E mais: o quanto foi essencial para que essa discussão pudesse alcançar um público além dos muros acadêmicos, visto que a revista era vendida

em bancas, dispunha de um portal eletrônico e disponibilidade para assinaturas.

Chartier (2002) abordou a mudança da *história social da cultura* para a *história cultural da sociedade*. Por esse ângulo, utilizamos a revista para pinçar alguns exemplos de apropriação dessa mesma cultura inscrita na história social. Por meio da arte, o pesquisador utiliza seu pensamento, sua argúcia intelectual, seus tons subjetivos, não somente para interpretar uma obra e decifrá-la enquanto objeto visível para o público. Na esfera da apropriação, a representação da obra está calcada no sujeito que a interpreta para si e para o mundo. Eis a noção de *alteridade* também presente em Chartier e nesta discussão imagética e simbólica.

Com Pierre Bourdieu (1992; 2005), outro autor preocupado em nos mostrar como essa simbologia é apresentada, representada e ressignificada no meio que a acolhe, voltamo-nos para o nosso foco, que é a revista e seus artigos interdisciplinares, no cruzamento saudável entre Arte e História. O diálogo entre as duas áreas das Ciências Humanas sugere o que o autor nos indica como *trocas simbólicas*. (BOURDIEU, 2005). A percepção de um objeto tratado publicamente como *artístico* está inserido num contexto social, portanto apreensível de interpretações: desejos, valores, concepções.

> A apreensão e apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística. (Op. cit. p. 271)

O que o autor de um artigo da revista estudada pratica é, essencialmente, para Bourdieu (1992), uma troca simbólica, ou seja, transforma sua vivência, de maneira indireta, numa interpretação amparada por autores, os quais convergem para um ponto elaborado com uma finalidade específica. No nosso caso, transforma-se num texto autoral, editado por um veículo ligado a uma instituição federal. Estabelece, ainda, uma peça de poder – o texto escrito e impresso – representada noutra peça política, a Biblioteca Nacional, uma espécie de campo de pouso para o voo discursivo.

O pesquisador, então, com seu artigo, isto é, com algo de sua autoria, cria o que Boudieu chama de *fato social*, inspirando-se na própria obra de arte analisada. São dois fatos sociais, portanto, mas cada um com seu rol de significados. O autor, com o intuito de se fazer entender, com o intuito talvez de polemizar, publica um texto, que é um fato exposto na sociedade, a partir de uma obra também situada em um determinado contexto social. Voltamos ao panorama da *representação* em Chartier. O autor representa para o público-leitor o que enxerga a partir de um objeto representado; interpreta *a si e ao mundo*, por meio de uma experiência também coletivizada. Hunt (1992), auxilia-nos a pensar esse quadro de ideias quando nos lembra que, de acordo com Chartier, “a aceitação de mensagens e modelos sempre opera através de ajustes, combinações ou resistências.” (Idem, p. 234)

Nosso primeiro exemplo se encontra no artigo que ganha uma chamada na capa da revista: *Monumento a Zumbi: uma homenagem polêmica*. Diante dessa decisão editorial, já podemos prever que o texto ganha certa importância, mesmo em segundo plano, depois do assunto principal – com a manchete: *Heil, Hitler! Por que o nazismo não deu certo no Brasil*. Com seis páginas da edição, assinado por Roberto Conduru, professor de História e Teoria da Arte na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), o artigo, cujo título é *Zumbi reinventado*, ganha uma foto do momumento em homenagem a Zumbi dos Palmares, de autoria de Jaime Accioli. O primeiro questionamento do autor, aparece como o problema central do artigo a ser discutido na revista: *O monumento ao herói de Palmares, no centro do Rio, é uma homenagem à negritude ou um símbolo da dominação europeia sobre a África?* Coduru, especialista em História da Arte, também ganha na página 5, a página do editorial – ponto relevante, que dá voz institucional à edição – outro destaque, com uma foto e uma minibiografia, enfatizando a importância do texto mais adiante.

A discussão do autor, que nos prova o cunho interdiscipinar, traz à tona uma questão política, ao relembrar que a estátua foi empreendida pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) vice-governador do Rio de Janeiro e então secretário de Cultura, do governo Leonel Brizola, entre 1989 e 1987. O antropólogo tomou uma decisão que gerou controvérsias, tanto para artistas quanto para historiadores, ao se apropriar de uma escultura pertencente ao acervo do Museu Britânico. Adaptou a obra, de 36 centímetros para três metros, e fundiu-a em 800 quilos de bronze.

Figura 1. *Zumbi dos Palmares*, peça em bronze e pedestal de concreto. Lima, Filgueiras João; Alves, Romeu. Zani Fundição Artística e Metalúrgica Ltda. Propriedade pública. Praça XI de junho, Centro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Inauguração: Nov/1986. Catalogação da foto: Dias, Vera – Zumbi dos Palmares, 2015, 14 x 10.

Fonte: Inventário dos Monumentos RJ. Disponível em: <http://inventariodosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iiCOD=72&iMONU=Zumbi%20dos%20Palmares> Acesso em: 13 ago. 2019.

A escultura, assinada pelo arquiteto João Filgueiras Lima, foi o que Conduru chamou de *operação artística nada estranha à época*, citando os *readymade* de Marcel Duchamp e as colagens de Pablo Picasso, como exemplo do que se praticava nos anos de 1980, em relação a obras de arte. Porém, ao se apropriar de uma obra que não tinha imediatamente a ver com o herói homenageado, com o objetivo de valorizar a cultura africana e afro-descendente, o antropólogo criou rusgas entre pesquisadores da História da África e da História do Brasil. A escultura, na realidade, representa Oni, rei de Ifé e, segundo o que cita Conduru, foi catalogada no museu britânico como produção realizada entre os séculos XII e XIV. Longe, de certo modo, do guerreiro Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, localizado no Estado de Alagoas, e símbolo de resistência dos oprimidos, não exatamente dos governantes ou reis.

Para acalorar ainda mais a sua visão sobre a ação governamental, o autor do artigo cita outra obra, o óleo sobre tela de Antônio Parreiras, retratando *Zumbi pronto para o combate*; esta, sim, segundo Conduru, mais fiel ao que o guerreiro negro marcou para a História do Brasil e, ao mesmo tempo, para a História da Arte, com o pintor citado. Há, ainda, outra conotação no artigo, ao interpretar a escultura: a representação da cabeça como a vitória luso-ocidental sobre os africanos. Como pudemos perceber, diante do primeiro exemplo tratado, temos um caso interdisciplinar que circulou no campo da História e da Arte, nas páginas da RHBN.

O segundo exemplo que apresentamos é o artigo *O poema de areia*, de Caleb Faria Alves, professor de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). No texto, Alves analisa a presença do pintor Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) na arte brasileira, no início do século XX, assim como a presença do padre José de Anchieta no imaginário popular. Para o professor, a tela intitulada *Anchieta escreve na areia*, é apresentada como uma recriação do pintor, ao tratar do tema do sagrado e da expansão territorial nas terras bandeirantes.

> A opção que o artista fez pela imagem da praia reflete, de alguma forma, como ele imaginava que uma tela sobre Anchieta seria bem recebida (...), aquela que seria a melhor maneira de representar suas qualidades e sua importância para a História do Brasil. (ALVES, 2011, p. 67)

A revista presenteou o leitor com duas páginas inteiras, para exibir a obra, que serviu de base para que Alves também discorresse sobre outras pinturas de Benedito Calixto, como *Anchieta e as feras*, retratando o missionário em meio ao ambiente selvagem do Brasil no período Colonial. O estudo de Alves deixa claro o que estamos tratando aqui sobre *representação* à luz de Roger Chartier. Estamos diante de uma análise de momentos históricos retratados por um artista que apresentou o que sentiu e o que imaginou sobre aquele contexto, contado e recontado pelos historiadores apoiados em documentos oficiais. Como professor e também historiador, Benedito Calixto deixou transparecer nas suas telas, segundo Alves, a visão que se tinha na época, ao valorizar a história baseada em fontes documentais: a pintura de uma cena retratada surgiria com base nestas mesmas fontes. O caráter positivista é citado pelo autor do artigo, também como aporte para o tom moralista que se pretendia com a exibição de algumas obras com características mais próximas à *realidade* documental.

A visão do autor do artigo, como antropólogo, coloca a arte como a redescoberta de personagens em determinados contextos sociais. A paisagem, na obra que gera o título do texto, retrata muito mais a natureza exuberante, enfatizando as gaivotas, do que Anchieta e os índios. Para Alves, o poema escrito na areia, que seria direcionado à Virgem Maria, convida o leitor para o que se desenha para o futuro, isto é, para analisar o interior paulista como um relicário, em permanente comunhão com o sagrado, com o objetivo de gerar subsídios para construir as grandes cidades.

Outra figura mostrada na edição é relacionada à obra *A fundação de São Vicente*, no século XVI, enfatizando muito mais a presença dos indígenas do que dos missionários ou outros integrantes ligados à Coroa Portuguesa. A obra, pintada doze anos depois da proclamação da República, reflete o momento em que o Brasil ainda buscava seus heróis e suas referências históricas.

Figura 2. Jesus, Benedito Calixto de, Fundação de São Vicente, 1900. Óleo sobre tela, 192 cm x 385 cm. Reprodução fotográfica: Rosael, José; Nobre, Hélio. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Acero do Museu Paulista, São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6213/fundacao-de-sao-vicente> Acesso em: 14 ago. 2019.

O historiador Affonso D'Escragnolle Taunay (1876-1958), nomeado diretor do Museu do Ipiranga em 1917, foi um dos grandes incentivadores da obra de Calixto. As obras eram encomendadas com exigências de detalhes precisos, que combinassem com a formação de um acervo específico, ressaltando os grandes nomes da história do Estado de São Paulo *e a importância do bandeirante para a construção da nação* (ALVES, 2014, p. 70). Diante de tanto empenho, sem esquecer do talento para tal finalidade, o pintor foi financiado pelos barões do café para estudar artes na França, na Acedémie Julian, em Paris.

O terceiro e último exemplo que trataremos neste trabalho versa sobre ilustradores do século XVI. O artigo *Retratos imaginários*, de autoria de Flavia Galli Tatsch, professora de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), analisa algumas obras de artistas que retratavam elementos pitorescos, provavelmente encontrados no Novo Mundo descoberto pelos navegadores. O pontecial lucrativo do negócio despertou o interesse de editoras, que contratava escritores e ilustradores para livros e revistas sobre os grandes feitos.

Tanto os escritores quanto os ilustradores não conheciam a *realidade* das novas terras, por isso acabavam imaginando e criando formas inteligíveis para o público. "A

grande maioria das ilustrações era elaborada por artistas que nunca atravessaram o Atlântico e que sequer contavam com um desenho de obervação como guia.” (TATSCH, 2014, p. 71). As imagens que ilustravam os textos, então, eram produzidas segundo os relatos imprecisos dos viajantes e artefatos encontrados nas terras recém-descobertas. Os ilustradores alemães Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer e Hans Burgkmair criaram um complexo iconográfco que glorificava as realizações de Maximiliano I e seus domínios sobre os povos. A imagem a seguir (Figura 3) mostra um homem guiando um elefante, seguido de povos de diferentes etnias. Tatsch explica que o termo *Calicute* era aplicado não somente para os habitantes da Índia, mas também para os povos das américas.

Figura 3. BURGKMAIR, Hans. Povo de Calicute, 1883-84. Disponível em: <https://www.williamreesecompany.com/pages/books/WRCAM49709/maximilian-i-hans-burgkmair-albrecht-altdorfer-hans-schaufelein/twenty-six-woodcut-panels-from-the-triumphal-procession-of-holy-roman-emperor-maximilian-i>

A autora faz um apanhado de casos que foram reescritos e reilustrados, o que já nos sinaliza outra situação, no que diz respeito ao nosso estudo sobre *apropriação* e *repreentação* do real. O tema, no entanto, caberia em outro estudo, posteriormente, assim como os outros artigos da RHBN aqui trabalhados se ramificam em outras preocupações. Da noção de temporalidade expressa em Chartier, permitimo-nos o ato de questionar sobre o que pode ser real e simbólico, representado ou apropriado; desta maneira, continuamos buscando mais respostas para as nossas indagações. As questões interdisciplinares surgem como um cenário produtivo para encontrar outros significados.

REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. O poema de Areia. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 64, p. 66-71, jan. 2011.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Histórico**. Disponível em: <https://www.bn.gov.br> Acesso em: 11/08/2019.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. / Pierre Bourdieu; introdução, organização e seleção Sergio Miceli. – 6ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2005. – Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg.

___________ **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

CERTEAU. Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

___________**A invenção do cotidiano: a arte de fazer**. São Paulo: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CONDURU, Roberto. Zumbi reinventado. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, p. 62-67, mai. 2007.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (O Homem e a História)

TATSCH, Flavia Galli. Retratos imaginários. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 111, p. 70-73, dez. 2014.

SOBRE A AUTORA

IVÂNIA CRISTINA LIMA MOURA: Doutoranda em História (UFES), mestre em História (UFES). Autora da dissertação: *Monteiro Lobato: Ariel vencido? Um olhar político sobre o escritor visionário (1914-1948)*. Jornalista, cronista, colaboradora de blogs jornalísticos. Autora do blog palavrasecores.blogspot.com. Professora de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino.

A INFLUÊNCIA DE *MEDÉIA* E *A FEITICEIRA* NA BRUXARIA MODERNA: A LITERATURA COMO COMPONENTE DA RELIGIÃO

Data de aceite: 03/08/2023

Lídia Maria da Costa Valle
Mestra no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará – PPGCR/UEPA. Belém/Pará – Brasil.
http://lattes.cnpq.br/7723411269976310

Willa da Silva dos Prazeres
Mestra no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará – PPGCR/UEPA. Belém/Pará – Brasil.
http://lattes.cnpq.br/2944521998820955

RESUMO: Este trabalho tem como objeto duas literaturas que influenciaram na formação do imaginário da bruxaria moderna: a Medéia do mito e teatro grego, uma obra da Antiguidade Clássica; e A Feiticeira de Michelet, uma literatura do período Romântico. Com base na metodologia de análise do imaginário literário à luz das teorias de Paul Ricoeur e Hans Robert Jauss, o objetivo central é analisar como essas narrativas literárias subsidiaram o imaginário atual, juntamente com a historiografia relacionada à feitiçaria e bruxaria no medievo, formando a matéria prima básica para o discurso religioso da bruxaria contemporânea.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Narrativa; Bruxaria; Historiografia; Imaginário.

THE INFLUENCE OF *MEDEA* AND *LA SORCIÈRE* IN MODERN WITCHCRAFT: LITERATURE AS A COMPONENT OF RELIGION

ABSTRACT: This work has as object two literatures that influenced on the formation of the modern witchcraft imaginary: Medea from the myth and Greek theater, a work of Classical Antiquity; and La Sorcière of Michelet, a literature of the Romantic period. Based on the methodology of analysis of the literary imaginary light from the theories of Paul Ricoeur and Hans Robert Jauss, the central objective of this study is to analyze how these literary narratives subsidized the current imaginary, along with the historiography related to witchcraft in the Middle Ages, forming the basic raw material for the religious discourse of contemporary witchcraft.
KEYWORDS: Literature; Narrative; Witchcraft; Historiography; Imaginary.

INTRODUÇÃO

A bruxaria moderna trata-se de um movimento religioso da contemporaneidade desenvolvido a partir do século XX. Os historiadores, como Jeffrey Russell (2008, p. 167) consideram o marco de surgimento da religião Wicca – vertente mais conhecida e praticada da bruxaria moderna – o lançamento dos livros de Gerald Gardner, que são "os textos fundamentais da moderna bruxaria religiosa: *A bruxaria hoje* (1954) e *The meaning of witchcraft* (1959) [publicado no Brasil com o título *O significado da bruxaria*]". Outros livros foram publicados posteriormente, de diversos praticantes, tanto na Europa quando em outros continentes, como exemplo tem-se os ingleses Doreen Valiente, Alex Sanders, Maxine Sanders, Patricia Crowther e Janet e Stewart Farrar, e os norte-americanos Raymond Buckland, Raven Grimassi, Laurie Cabot, Starhawk, entre outros.

Todavia, há uma literatura desde o século anterior que já disseminava o panorama precursor da bruxaria moderna, que segundo Russell e Alexander (2008), são os livros *Aradia, o evangelho das bruxas*, de Charles Leland, lançado em 1899; *O culto das bruxas na Europa Ocidental*, de Margaret Murray, lançado em 1921 e *A Deusa branca – uma gramática histórica do mito poético*, de Robert Graves, lançado em 1948. Trata-se de livros que tentam reconstruir a prática das bruxas no medievo e na Antiguidade a partir de fontes míticas, literárias, relatos do folclore europeu, documentos inquisitoriais e historiografia antiga.

Como não há documentos históricos suficientes para subsidiar todas as alegações feitas nessas obras, percebe-se que, muitas vezes, as lacunas foram preenchidas com literatura ficcional, enquanto documento e monumento comprovacional, tanto da Antiguidade Clássica como do Romantismo do século XIX, nas quais podem ser encontrados traços do imaginário sobre as bruxas e feiticeiras. Como afirma Camargo & Benatte, "afinal muito do que se vive hoje na Wicca se perpetuou por obras escritas, acadêmicas e literárias" (2015, p. 139).

A ausência de documentos historiográficos pode ser sanada com o estudo de obras literárias da época, por essas narrativas deterem em suas construções elementos que retomem ao tempo, espaço, memória e contexto histórico, a fim de se conhecer e reproduzir aspectos da cultura estudada. Estudiosos como Paul Ricoeur (1994; 2006) e Hans Jauss (1979; 2002) buscam na literatura um meio de reconstrução dos acontecimentos do passado com base nas narrativas literárias cotejadas com o conhecimento histórico. Esses autores visam compreender narrativas e fatos à luz de uma hermenêutica literária, na qual os sentidos de um texto são construídos ao longo da história do passado e do presente.

Assim como o tempo da obra, os sentidos e construções históricas influenciam na leitura de qualquer obra, o tempo histórico do leitor também influencia na construção desses sentidos para o texto. Como afirma Jauss (1979), só se pode compreender um texto quando se compreender a pergunta para a qual ele constitui uma resposta. Tanto

na literatura Antiga Clássica quanto na do Romantismo, a reconstrução do horizonte de expectativas, com base nas teorias narrativas da hermenêutica literária, é um aspecto fundamental para essa construção do sentido das obras, principalmente, àqueles que buscam nessas literaturas comprovações da existência de uma prática religiosa.

De base da teoria narrativa de Ricoeur e hermenêutica literária de Hans Jauss, esse artigo visa compreender a recepção dessas duas literaturas, *Medéia* do mito e teatro grego e *A feiticeira* do historiador francês Jules Michelet, na crença da bruxaria moderna.

NARRATIVA, TEMPO E HISTÓRIA: EM BUSCA DE UMA HERMENÊUTICA LITERÁRIA

Autores como Paul Ricoeur (1994) buscam na literatura um meio de reconstrução dos acontecimentos do passado, o que ele chama de *representância*, mistura de ficção com a memória histórica. Essa junção de narrativas e memórias históricas permite recriar acontecimentos, lugares e personagens, não como uma *verdade*, mas como uma forma de se compreender práticas e mentalidades do passado. A função narrativa da história não perde vínculo com o real, devido aos documentos e testemunhos, todavia, é resultado de uma seleção e estruturação intencional desse passado, por uma composição de memórias diferentes, além da memória de quem escreve (historiador). Então, para entender a história é preciso conhecer o discurso narrativo, visto que a linguagem não é um espelho do real.

Desse modo, Ricoeur tem a *narrativa* e o *tempo* como elementos cruciais para a compreensão das culturas passadas, principalmente as memórias presentes em textos literários. Aqui a narrativa tece um entrelaço de vidas e entrelaça a vida ao tempo, onde o cerne do tempo da nossa experiência foge ao tempo cosmológico (tempo da natureza) e ao fenomenológico (fluir temporal, presente e passado), mas está presente no tempo narrativo (1994). Em outra obra, Ricoeur pontua:

> [...] um texto tem um significado diferente do que a análise estrutural da linguística o reconhece; é uma mediação entre o homem e o mundo, entre homem e homem, entre o homem e ele próprio. A mediação entre o homem e o mundo, é o que se chama *referencialidade*, a mediação entre o homem e o homem, é *comunicabilidade*; a mediação entre o homem e si mesmo, é a *auto compreensão*. Uma obra literária envolve essas três dimensões de referencialidade, comunicabilidade, e auto compreensão. Assim, o problema hermenêutico começa ali onde termina a linguística (2006, p. 16) [tradução nossa].

Aqui Ricoeur mostra como a literatura pode nos transportar para a forma como o ser humano lia o mundo, as relações e a si mesmo na referente época. Ricoeur também utiliza conceitos de Aristóteles na sua interpretação: *mythós*, trama, intriga ou armação temporal de um relato e *mímesis* como imitação criadora, recriadora, refiguradora de uma trama. Tais conceitos são tratados, por ele, em três etapas: antes do texto (**Mimese I** ou prefiguração), o mundo prático ainda não narrado, porém já impregnado de uma pré-narratividade;

(**Mimese II** ou configuração), a vida presente na ação narrativa, ou seja, o mundo do texto e (**Mimese III** ou refiguração), a leitura em si, a fusão de horizontes, do mundo do texto com o mundo do leitor, uma nova configuração de mundo de ambas perspectivas.

É na narrativa também que se passa a ter o conhecimento do ontem, do passado, do depois, da espera do tempo sagrado, do tempo festivo, etc. A hermenêutica permite compreender os mundos (espaço, tempo, cultura) presentes nas narrativas, o sujeito interpretante busca desdobramentos sociais e sua práxis pelas analogias existentes entre a ação e a textualidade (JOSGRILBERG, 2017, p. 85).

Hans Jauss, em suas pesquisas, desenvolve uma forma de análise para interpretação literária similar à de Ricoeur, mas com base nos estudos de Gadamer1, a partir de uma hermenêutica literária que se centra na "fusão de horizontes da experiência estética contemporânea e passada", a partir de questionamentos dentro do processo literário (JAUSS, 1979, p. 45). Uma hermenêutica que se tece "de um lado, aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos" (op. cit, p. 46).

Diante do exposto, Jauss cria uma tríade (*subtilitas* de Gadamer) para obras de arte (imagéticas ou literárias), devido à natureza libertadora da arte, transcendente e comunicativa, as define: *poiesis* (produtiva), criação do mundo como sua própria obra, a experiência estética da criação da obra, resultando um conhecimento para além do saber científico e da práxis instrumental; *aisthesis* (receptiva), percepção diferenciada do mundo, no qual a obra de arte renova a forma de percepção das coisas do mundo e se opõe ao conhecimento conceitual; e *katharsis* (comunicativa), é a experiência estética de que o espectador diante da recepção da obra liberta-se dos interesses vitais, uma experiência intersubjetiva, identificação com as normas da obra (2002, p. 42-43). A tríade depende diretamente da reação que o leitor tem perante a obra, ou seja, a identificação.

Ricoeur e Jauss buscam compreender narrativas e como os sentidos de um texto são moldados a cada época da história, construindo uma visão de mundo e de percepção que o ser humano tem de si mesmo, trazendo pontos de comunhão com as expressões da realidade, no passado e no presente.

MEDEIA NO MITO E NA TRAGÉDIA GREGA

Na mitologia grega, a representação da narrativa de Medeia é encontrada em pinturas de vasos, em baixo-relevos e pedras gravadas, conservados em Museus como o Louvre. O mito grego de Medeia e Jasão é conhecido atualmente pelas versões literárias

1 Gadamer (2008, p. 406 apud BRIZOTO & BERTOSSI, 2013, p. 740) busca interpretar os textos literários a partir de uma hermenêutica filosófica, onde o ser que pode ser compreendido é linguagem, por defender que é por meio da linguagem que haverá a abertura do mundo, com as *subtilitas,* ou 3 etapas de analise: a compreensão (*subtilitas intelligendi*), a interpretação (*subtilitas explicandi*) e a aplicação (*subtilitas applicandi*).

que lhe deram os gregos Néofron, Eurípedes e Carcino e os romanos Ênio, Ovídio, Sêneca, entre outros, depois na Europa do século XVI e, por fim, no século XX a partir da crítica literária moderna.

Contudo, a lenda de Medeia é muito antiga, pois sua figura se encontrava ligada à expedição dos Argonautas, que já devia ser cantada pelos aedos (artistas gregos que cantavam epopéias) antes mesmo da composição da *Odisséia*. Ana Alexandra Sousa (2013, p. 21-25), professora portuguesa de literaturas clássicas, afirma que "na literatura grega o primeiro relato que nos chegou do mito de Medeia provém da Quarta Ode Pítica de Píndaro (9-ss.), escrita em 462-461 a.C" (ibid, p. 23). A versão de Eurípides é de 431 a.C.e "Apolónio de Rodes, no séc. III a.C., escreve um poema épico em quatro livros, intitulado *Argonautica*" (ibid, p. 21).

Há algumas variações entre as versões citadas, todavia, Medeia conserva a traços comuns de seu mito entre elas. Medeia era filha do rei Eétes, da Cólquida (atualmente, a Geórgia), "neta do Sol, sobrinha da feiticeira Circe e, segundo algumas lendas, filha de Hécate, detentora das artes de magia" (ibid, p. 20). Apaixona-se pelo grego Jasão quando este chega ao seu país com a missão de reconquistar o Tosão de Ouro (ou Velocino de Ouro), pois "Medéia, poderosa feiticeira, experimentara na presença de Jasão um estremecimento desconhecido, pois Vênus lhe inspirara violenta paixão pelo herói" (MÉNARD, 1991, p. 249).

Em Cólquida, vários desafios são feitos pelo rei à Jasão: atrelar a um arado touros com pés de bronze e que expeliam fogo; derrotar os gigantes nascidos dos dentes do dragão semeados pelo herói e, por fim, vencer a serpente guardiã da árvore em que está dependurado o tosão dourado (SOUSA, 2013; MÉNARD, 1991). Nas palavras do rei Creonte sobre as provas que impõe ao forasteiro: "Se Jasão conseguir provar o seu valor com semelhante tarefa, levará no mesmo instante o meu Velocino; mas, sem isso, não espere obtê-lo. É indigno do homem valoroso ceder a quem não pode igualá-lo" (op. cit., p. 248).

Jasão supera todas as provas com as artes mágicas de Medeia que, contra a vontade do pai e traindo seu povo, o unge com um feitiço de forma a dar-lhe super força e de torná-lo invulnerável ao fogo; ensina a Jasão que os gigantes se matariam uns aos outros se ele arremessasse uma pedra no meio deles e, por fim, Medeia adormece a serpente[2] guardiã da árvore (ou um dragão, em outras versões) para que Jasão tivesse acesso ao Velocino.

Para a presente análise, é importante notar que Réne Ménard (1991), em sua obra sobre mitologia grega, narra o mito de Medeia nas versões de Apolônio e Eurípedes, e mostra detalhes dos feitiços em que ela recorre à deusa Hécate. Para a primeira prova de Jasão, ela ensina o amado como proceder, em ritual, antes de se ungir com o feitiço que lhe entregara anteriormente, Medeia diz a ele:

> Então, revestido de vestes negras e após te purificares nas águas do rio,

2 Esse guardião é uma serpente na versão apresentada por Ana Sousa e um dragão na versão de Réne Ménard.

> cavarás, sozinho, um fosso redondo em lugar apartado. Ali sacrificarás uma ovelha, e queimá-la-ás inteira numa fogueira que farás na beira do fosso. Invocarás a filha de Perses, a poderosa Hécate, fazendo em sua honra libações de mel. (ibid, p. 249)

Para a terceira prova, em que Medeia intervém diretamente, fazendo o guardião da árvore dormir, a feiticeira "avança ousadamente em direção a ele, invocando a temível Hécate, e Jasão segue-a, com algum temor. Mas imediatamente o dragão, dominado pela força do feitiço, abaixa as dobras ameaçadoras [..]" (ibid, p. 252).

Após vencer as provas, os dois fogem do país de Medéia, ainda passam por outras feitas em cidades gregas (com mais feitas de Medeia) e vão finalmente morar em Coríntio. Na culminância da tragédia, Jasão que vivia com Medeia, na Grécia, há alguns anos, decide desposar Creusa, filha de Creonte, rei da cidade onde habitavam. Decide, então, informar à Medeia seus planos de casar com a princesa. Medeia se sente ultrajada, depois de tudo que fizera por ele, ter largado seu povo e com os filhos ainda pequenos, decide, então, vingar-se. Mata a princesa grega e seu pai, com uma veste envenenada, oferenda de casamento que Medeia envia através dos filhos, e, a seguir, mesmo com pesar, mata os próprios filhos que tivera com Jasão (SOUSA, 2013, p. 22).

Essa narrativa deve bastante a versão de Eurípedes, na qual o filicídio ganha destaque, enquanto em outras versões os filhos de Jasão e Medeia são mortos pelo povo coríntio. E comparada à versão de Eurípedes, "as alterações mais significativas em Sêneca são: [...] a apresentação, logo no início da peça, de uma Medeia feiticeira" (ibid, p. 23). O historiador Georg Luck (2004, p. 120) também afirma que na versão de Sêneca, invocações e encantamentos de Medeia são descritos detalhadamente, não ficam mais implícitos e a cargo da imaginação do leitor, diferente da versão de Apolônio três séculos atrás. Ela é apresentada "como uma bruxa cujos poderes não têm limites".

Há, então, a formação dessa imagem de feiticeira transmitida pela personagem Medeia da tragédia grega, sintetizada na análise de G. Luck, na qual "ela invoca os poderes das trevas – a Noite, Hécate, o Submundo –, afirma seu poder divino sobre toda a natureza e monta em sua carruagem puxada por dragões, voando pelo ar em busca de suas preciosas ervas". (ibid, p. 120).

Carlos Nogueira (2004, p. 42) mostra outras fontes literárias que confirmam a formação dessa imagem popular das feiticeiras, na Antiguidade Clássica, encontrada nos escritos de Platão e Aristófanes, os quais "referem-se às mulheres da Tessália, como praticantes de feitiçaria, relacionando-as às divindades ctônicas e à Lua – a qual faziam descer dos céus". O historiador brasileiro acrescenta que "a estas personagens poder-se-iam sobrepor as figuras fortes e voluntariosas das filhas de Hécate: Circe e Medea" (ibid, p. 42-43). Enquanto Circe é sedutora e desafiadora, Medeia representa a "*tragicidade feminina*, o erotismo forte e frustrado, fracasso que culmina na prática do mal, com o protótipo de vingança passional" (ibid, p. 43).

Georg Luck ainda afirma que “Medeia pertence à mesma classe de Circe. As eras posteriores a taxaram de bruxa, mas ela pode ter sido uma deusa menor ou princesa de uma deusa de alguma era distante, uma civilização estrangeira” (LUCK, 2004, p. 119-120). Réné Ménard pontua, também, sobre a tradição de Medeia desenvolvida no pensamento de Eurípedes, que “é fácil ver no quadro que ele faz do seu caráter, o horror inspirado aos gregos pela feiticeira vinda de um país longínquo. Noutros países, Medéia foi, pelo contrário, bastante honrada” (MÉNARD, 1991, p. 259).

Essa imagem menos conhecida de Medeia, apresentada no livro sobre mitologia grega de Réne Ménard, é apresentada em sua análise:

> Segundo Eliano e alguns historiadores tudo quanto se publicava em prejuízo de Medéia era falso. Uma tradição muito em voga em Corinto diz que Medéia, indo reinar naquela cidade, por direito de herança, após a morte de Corinto, ocultou os filhos no templo de Juno para imortalizá-los. Jasão, irritado, voltou então a Iolcos, para onde o seguiu Medéia. Lendas oriundas da mesma fonte nos mostram a esposa de Jasão, morta pelos coríntios, e acrescentam que tendo estes apedrejado seus filhos para os punir de haverem apresentado a Creusa o presente fatal, uma peste lhes afligiu a cidade, até instituírem eles uma festa expiatória em honra dos infelizes (Jacobi, *Dictionnaire mythologique*) (ibid, p. 259)

As várias versões de seu mito podem atestar as mudanças de recepção, em cada cultura, em relação à imagem das feiticeiras, bruxas e até mesmo das próprias mulheres. Pode-se notar que essa literatura deixou registrada “uma verdadeira mina de informações para o folclore e as assim-chamadas superstições”. (LUCK, 2004, p. 119). O historiador ressalta a importância de se estudar a literatura da Antiguidade Clássica como forma de se ter acesso ao pensamento grego sobre magia, o folclore popular, quiçá estar diante de resquícios de textos mágicos, práticas rituais e cultos que possam ter existido, mas se perderam no tempo. Situação essa, em que “muitas áreas [da Grécia] preservaram alguns traços do antigo folclore ou “superstição” que não podem ser documentados em nenhuma outra fonte” (ibid, p. 104).

Essa imagem comum de um feiticeiro(a) ou bruxa(o) construído nesses textos literários, segundo Georg Luck (2004), refletem portanto algum ponto com a realidade, que entra em concordância com a análise de Ricoeur, na qual o filósofo afirma ser a literatura uma forma de documento histórico das realidades experimentadas pelo ser humano.

Esses indícios míticos e folclóricos, apontados por certas teorias acadêmicas, sobre um possível sacerdócio feminino na Antiguidade Clássica e eras anteriores, mesmo sem total comprovação, povoaram as literaturas da bruxaria moderna, no século XX, enquanto esta buscava afirmação como movimento religioso. No que diz respeito à imagem de Medeia, traçando pontos em comum das várias versões de sua narrativa, temos uma bruxa, filha de Hécate, que invoca seus poderes para ações mágicas e proteção, sua sacerdotisa, que usa de ervas, poções, ungüentos e encantamentos para cumprir seus objetivos. Acrescido do valor positivo apresentado a Medeia por Luck e Ménard nas fontes divergentes da imagem

mais conhecida, temos a imagem da feiticeira bárbara recepcionada (Jauss) pela bruxaria hoje, ou seja, nessa composição, parte da imagem da bruxa moderna será observada.

A FEITICEIRA NO ROMANTISMO EUROPEU

A obra *La sorcière* do historiador Jules Michelet, lançado em 1862, traz uma narrativa sobre o surgimento da bruxa na Idade Média. Ele constrói um relato de como as novas condições de servidão do homem simples no surgimento do feudalismo, o isolamento feminino, a fome, precariedade e imaginário camponês se reconfiguraram, gradativamente, em uma nova servidão: a antiga relação do homem com a terra se converteu em um pacto com Satã. Segundo o historiador francês, no imaginário eclesiástico medieval, o Diabo seria o príncipe e regente da natureza (mundo material) e, devido a essa relação simbólica, o camponês simples, que vivia da terra, foi "empurrado" ao pacto e refúgio na figura do opositor de Deus.

No romance, ele narra todos os episódios medievais pela ótica da bruxa, ou seja, da mulher do camponês, angustiada com a precariedade do campo e da situação penosa de trabalho do seu marido, que começa a ser chamada por espíritos, gênios ou demônios, através de sonhos e elementos naturais (fogo, ar, etc), os quais alegavam vir com o intuito de lhe trazer fartura e aliviar suas dores. Carlos Nogueira (2004, p. 74) afirma ser positivo o fato de Michelet ter tentado construir uma análise a partir da ótica do que os próprios bruxos e bruxas acreditavam sobre si mesmos.

Contudo, essa criação narrativa de Michelet foi, também, bastante criticada por historiadores posteriores. Nogueira ainda afirma:

> Ao longo de sua obra, Michelet procura, ainda que de um modo precário e sacrificando o histórico em benefício da imagem literária, traçar um quadro de possibilidades sobre as origens e atuações dos participantes do universo mágico [...] (ibid, p. 72).

Todavia, trata-se mais de um ideal romântico sobre esses participantes do universo mágico medieval, desenvolvido pelo francês, que povoou o ideário dos séculos seguintes. Nas palavras de Jeffrey B. Russell, professor emérito de História na Universidade da Califórnia, e seu colaborador Brooks Alexander, "a bruxaria religiosa moderna tem suas raízes mais profundas no movimento romântico do princípio do século XIX" (RUSSELL; ALEXANDER, 2008, p. 151). O cenário do início do século XIX foi palco das disputas e argumentações sobre bruxaria, entre apologistas católicos e os críticos da Igreja, no qual se encontram os autores Karl Ernst Jarcke, Franz-Josef Mone e Jules Michelet, que farão alegações definitivas para o nascimento da bruxaria moderna.

Karl Jarcke (1801 – 1852) era catedrático de direito criminal na Universidade de Berlim e, como defensor da Igreja Católica, em seus escritos sobre julgamentos de bruxas na Alemanha, "descrevia a bruxaria como uma forma degenerada de paganismo nativo

e pré-cristão” (ibid, p. 152). Mone (1796 – 1871) era um advogado clerical e católico fervoroso, porém foi muito influenciado pelo romantismo alemão e pela busca por uma identidade nacional. Onze anos mais tarde, ele percebeu que a teoria de Jarcke difamava a cultura popular alemã e sugeriu que:

> [...] o paganismo que se transformara em bruxaria não era uma variedade local, mas uma importação da Grécia, um descendente corrupto dos clássicos cultos dos mistérios, envolvendo orgias noturnas, sacrifícios humanos e magia negra (ibid, p. 152).

Mesmo que tais alegações não sejam totalmente verdadeiras e foram desenvolvidas em prol de uma defesa da Igreja, ou seja, uma maneira de legitimar a perseguição desta à uma forma degenerada de religiosidade, esses posicionamentos foram de grande importância para disseminar a ideia de um culto a uma antiga religião na Idade Média. A argumentação de Jules Michelet se apropriou do discurso desses dois autores, porém valorizou a religião pagã, afirmando que a bruxaria histórica se tratava de um culto legítimo a fertilidade que foi marginalizada, teve seus praticantes torturados e foi foco de resistência no medievo (RUSSELL; ALEXANDER, 2008).

Michelet, um historiador liberal do século XIX, alegava, então, ser a bruxaria medieval uma sobrevivência do paganismo antigo. De modo que,

> Michelet argumentava que a bruxaria era uma reminiscência pagã que se transformara em um movimento de protesto generalizado quando os camponeses passaram a utilizar suas crenças populares tradicionais nos cultos de fertilidade para desafiar e ridicularizar seus opressores (ibid, p. 144).

Essa afirmação, porém, trata-se de uma romantização do papel da feitiçaria e das bruxas na Idade Média. Na obra em questão, Michelet atribuiu às feiticeiras da Idade Média um papel heróico – típico do pensamento romântico – o qual tinha além de caráter religioso, uma postura política de resistência ao massacre da Igreja Católica, com a função de alentadora das desesperanças do homem camponês.

Na análise de Marcelo Dias (2010, p. 99) acerca da construção da figura da bruxa medieval do historiador francês, analisa um trecho da obra na qual o autor alega que “a medida em que a Igreja cristã negligencia a matéria e o corpo, o ‘*único médico do povo, durante mil anos, foi a feiticeira*’ (MICHELET, 1862, p. 8)”, para atestar como o francês transformou a feiticeira em uma heroína. Mostra, ainda, que:

> Ao narrar a epopéia medieval da feiticeira, Michelet cria uma personagem que atravessa séculos e envelhece com a própria civilização européia do medievo. Sua longeva feiticeira é contraposta à estrutura social e à institucionalização do cristianismo. Enquanto “as estruturas de poder cristão e feudal são monstruosidades únicas na história do mundo” (ibid, p. 401), a feiticeira é um fio de luz que sobrevive às trevas medievais (op. cit, p. 99).

Michelet afirmava, nesse contexto, que ela (feiticeira), devido ainda manter contato com a natureza e o mundo da matéria, era a responsável por trazer, através de sua

sabedoria popular, conforto a vida simples dos que viviam da terra, que precisavam de seus remédios, conselhos e dons.

O historiador romântico constrói, também, a ideia da linearidade da transformação do paganismo antigo na crença em algo demoníaco, na qual afirma que “lentamente, aqueles espíritos da natureza vão, no imaginário medieval, se convertendo em Satã” (DIAS, 2010, p. 100). Nessa linha, Marcelo Dias afirma que:

> Antes de qualquer coisa Michelet acusa a Igreja de rejeitar a natureza. Ora, o camponês europeu é estreitamente ligado a essa natureza. Na medida em que ela é imputada como campo de ação de Satã, naturalmente o homem simples da Idade Média é empurrado em direção contrária aos mistérios de uma Igreja cada vez mais distante e hierarquizada (ibid, p. 99).

Nessa construção de pensamento, Jules Michelet, atribui à feiticeira a figura social capaz de inserir o camponês nesse corpo de crença ligada a natureza – demonizada ou não – suprindo suas necessidades mais primárias. O francês elevou, dessa maneira, o papel da feiticeira (ou bruxa na visão da inquisição) ao mais alto grau de heroísmo. E mesmo com a demonização de sua prática, ela tinha grande valor social e o papel do feminino foi exaltado em sua obra. O francês afirma ainda, na introdução de sua obra,

> “A Natureza as fez feiticeiras.” - É o gênio próprio à Mulher e seu temperamento. Ela nasceu Fada. Pela volta regular da exaltação, ela é Sibila. Pelo amor, ela é Mágica. Pela sua fineza, sua malícia (muitas vezes fantástica e benfazeja), ela é Feiticeira, e faz a sorte ou, pelo menos, adormece, engana os males (MICHELET, S/D3, p. 7).

O pensamento de Michelet foi bastante criticado por outros historiadores do meio acadêmico. Pois não há comprovação histórica da sobrevivência de uma religião de fertilidade organizada nesse período, nem de bruxas (ou feiticeiras) que realmente prestaram serviços mágicos em ato de protesto a fé cristã, tal qual o francês afirma. Trata-se mais da visão de uma época sobre outra. Todavia, outra análise a cerca da obra *A Feiticeira* é colocada em pauta. Para Maria Juliana Gambogi Teixeira, historiadora e doutora em literatura francesa, a obra de Michelet deve ter uma leitura adequada. Ela defende que, entre o debate a respeito da obra ser história ou ficção, o prisma adequado da crítica se dá quando:

> De outro lado, há os que invertem aquela leitura negativa do problema, substituindo a ignorância pela vontade deliberada de construir uma narrativa que pertence, ao mesmo tempo, a ambos os domínios, ao abraçar a economia do mito como modelo de representação. De ambos os lados, a obra de Michelet se divisa sob o signo de uma história que cede o passo à ficção (TEIXEIRA, 2013, p. 440).

---

3 A versão da obra utilizada neste artigo não possui data de publicação, pois se trata de uma edição impressa pelo Círculo do Livro S.A., cuja tradução a eles cedida era comercializada somente entre os associados do círculo. Essa versão do livro foi obtida em um sebo.

Maria Teixeira (2013) analisa a influência do filósofo napolitano Giambattista Vico no pensamento de Jules Michelet ao escrever a obra em questão. Ela ressalta que o historiador francês incorporou a análise filosófica *viconiana* quando lança sobre a Idade Média um olhar poético e ficcional, pois essa linguagem era a que melhor representava o próprio pensamento no medievo. O imaginário era repleto de narrativas fantásticas perpetuadas como fonte de verdade e de sentido para as pessoas dessa época.

Teixeira defende também que por muito tempo, na história mais antiga da humanidade, a narrativa poética era a única forma de contar e recontar as histórias vividas por determinados povos e de imortalizar seus saberes e verdades. Dessa forma, a linha entre a ficção e a dita "verdade historiográfica" se torna tênue. Afirmação essa que atesta como a literatura histórica de Michelet mostre-se como um típico exemplo da *representância* de Paul Ricoeur, ou seja, da conjunção e tessitura entre memórias históricas e narrativas literárias presente em *La Sorcière*.

Michelet, portanto, usou um artifício plausível – o romance – para falar de verdades fabulosas que eram vividas no imaginário e no dia-a-dia da Idade Média (TEIXEIRA, 2013). A autora afirma:

> Em face do problema assim desenhado, não seria absurdo aproximar a estrutura dessa biografia micheletiana a um procedimento filosófico clássico, qual seja, o da fabricação de uma hipótese narrativa, construída a partir de deduções empíricas e visando o estabelecimento de um modelo lógico capaz de responder a questões que remontam às origens, ou, para falar como Michelet, aos silêncios da história (ibid, p. 450).

Teixeira afirma, assim, que a intenção do francês é elucidar o que ele, como historiador, acredita ser a origem da bruxaria medieval. Pela falta de documentos suficientes para comprovar definitivamente sua teoria, a melhor ferramenta que Michelet dispusera para apontar essa origem da bruxaria seria a narrativa ficcional. Dando, então, um grande tom de veracidade por trás do romance, que será resgatada pelos precursores da bruxaria moderna.

RELAÇÃO ENTRE MEDEIA E A FEITICEIRA: A RECEPÇÃO LITERÁRIA E A BRUXARIA MODERNA

Pode se observar traços das personagens literárias, tanto de Medeia quando da feiticeira de Michelet, presentes na construção litúrgica da bruxaria moderna. Os ritos mágicos de Medeia, as invocações de Hécate (de outras divindades também), as técnicas mágicas e a feiticeira como sacerdotisa de uma Deusa são características fortes desse novo movimento religioso. Thea Sabin, norte americana, praticante e escritora sobre a Wicca, afirma em seu livro:

> Wicca não é exatamente o mesmo tipo de bruxaria que você leu na maior parte dos livros de história, mas há relações intrínsecas entre elas. Bruxaria, de uma forma ou outra, é algo tão velho quanto a própria humanidade. Por

> certo, é citada na literatura clássica, como nas histórias de Medeia e Circe e, claro, nos documentos dos primórdios da Igreja Cristã (SABIN, 2009, p. 12).

A bruxaria contemporânea tem essa relação com o passado, de acreditar ser o culto das bruxas uma religião organizada e a mais antiga da humanidade, todavia, essa questão seria uma discussão para outro trabalho e não será colocado em foco neste artigo. O interessante é analisar a citação de Thea Sabin acerca do registro sobre o qual ela apóia sua afirmação, ela aponta a literatura de Medeia como uma fonte histórica para bruxaria moderna sobre os ritos de feitiçaria na Antiguidade.

Alguns historiadores analisam a posição da feitiçaria e da vingança em Medeia como algo pejorativo que confirmam a posição social inferior das mulheres na Antiguidade. Hugo Cunha (2013, pg. 164) pontua que mesmo tendo-se um poder subversivo atribuído à feiticeira, ao assassinar reis, ela instaura o caos nessas sociedades, ou seja, não significou uma inversão da ordem masculina de poder, só confirma a situação submissa, até perigosa, representada pela mulher no ideário grego. Sendo assim, na condição de submissão desta, as artes mágicas seria apenas um meio, criado para si mesma, "de defesa e de luta contra a dominação masculina" (ibid, pg. 164).

Entretanto, mesmo tendo sido construído essa análise da feitiçaria feminina como alternativa a dominação masculina, não são essas as imagens dos rituais de Medeia trazidas para a bruxaria moderna, pois o valor positivo da feiticeira construído no ideário romântico (alavancado por Michelet) faz com que a recepção literária histórica de Medeia seja completamente diferente. Vive-se hoje em uma sociedade de valores éticos completamente distintos, pós movimento feminista e onde a luta das mulheres por espaços iguais na sociedade se desenvolve e ganha força, fazendo mudar a pergunta para qual a literatura de Medeia seria a resposta.

Na posse das teorias de Jauss, pode-se afirmar que a *aisthesis* e *kartharsis* dessa obra mudou para o período contemporâneo. A recepção se dá pela via pós romântica, que, de certa forma, buscou em Medeia a feiticeira de Michelet, ou melhor, enxergou a feiticeira bárbara com o prisma do romantismo francês. Pode-se afirmar que a bruxaria moderna projeta a heroína da Idade Média, que conhecia os segredos da terra e da necessidade campesina (Michelet), na imagem da devota da antiguidade à uma divindade feminina, cuja invocação lhe dá poder e domínio sobre as artes mágicas (Medeia). Tem-se, então, a bruxa moderna, não mais demonizada, mas sim a sacerdotisa de uma Deusa no âmbito do sagrado.

A liturgia da bruxaria atual não se restringe a esse panorama, pois ela se nutre, também, das mitologias de panteões completos das civilizações politeístas, de várias escolas ocultistas e de outras formas de magia, porém esse não é o cerne desta discussão, e sim a imagem ritualística de Medeia que pode ser encontrada na liturgia atual. Nessa imagem, "a função da divindade é a de conceder permissão para a prática ritual, ou, às vezes, como no caso da deusa Hécate com Medeia, de ensinar a *téchne* mágica ao

indivíduo” (NASCIMENTO, 2007, p. 95 apud CUNHA, 2013, p. 166).

Nessa perspectiva de cumprimento da operação mágica, no ritual e oferenda à Hécate, ensinado por Medeia, para que Jasão completasse a segunda prova, têm-se as imagens: da invocação; as oferendas e libações à divindade (menos as libações com sangue, pois os sacrifícios animais não fazem parte da bruxaria moderna, permanecendo apenas as oferendas de alimentos e plantas) e a relação dos rituais com ambientes naturais, perto de rios, bosques ou florestas que, hoje, são marcas estruturais da liturgia contemporânea. Segue abaixo um fragmento de ritual wiccano, presente no livro de Thea Sabin, com ênfase na liturgia da oferenda:

> Sente-se no centro do círculo no chão, com as velas em seus respectivos candelabros à sua frente. Acenda a vela prateada ou branca, coloque as flores próximas e diga algo como:
>
> *Eu acendo isto para você, Grande Deusa, Senhora da Lua, Mãe de Todas as Coisas. Meu nome é ... e eu vim aqui trazer-lhe como oferenda estas flores, conhecê-la melhor e buscar por sua sabedoria* (SABIN, 2009, p. 98).

Outro elemento essencial é o da invocação, sobre o qual Thea Sabin explica, em seguida:

> Existem dois principais motivos para chamar o Deus, a Deusa ou outra divindade específica para um círculo. Você pode pedir-lhes que estejam presentes no ritual, para que possa honrá-los, comungar e comunicar-se com eles, ou você pode lhes pedir alguma coisa, como orientação ou ajuda com um trabalho mágico (SABIN, 2009, p. 105).

Vêem-se, então, ecos da imagem ritualística da literatura da Antiguidade Clássica na bruxaria contemporânea. Como apresenta Ricoeur em sua teoria sobre a *Mímese II e III*, a ação presente no texto original tornam-se parte do horizonte de mundo do leitor da atualidade. Nesse processo, os praticantes e escritores da Wicca vertem o mundo narrativo do passado dentro da sua realidade e identidade atual, criando uma nova *kartharsis* desses antigos textos literários para as novas necessidades sociais contemporâneas. Nesse âmbito, as invocações, oferendas e libações se dão no âmbito religioso e sagrado, de comunhão com uma divindade, obtenção de ensinamentos e o trabalho mágico, que se dá por uma ética associada ao *Conselho Wiccano*[4] e a *Lei Tríplice*[5].

Essa revalorização do sacerdócio das feiticeiras, inaugurado pelo pensamento romântico e pelo livro de Jules Michelet, tenta buscar, na Antiguidade, supostos valores perdidos e sentido de mundo. Há ainda, nessa perspectiva, uma construção de valor extremante positivo em relação à bruxa, na contemporaneidade, como “mulher sábia”, nas palavras da praticante norte-americana Laurie Cabot (1992, p. 14), “o conceito *Witch* fazia

4 *Conselho Wiccano* ou *Wiccan Rede* (em inglês) é uma máxima do sistema moral da Religião Wicca que enuncia: “Faça o que desejar, sem a ninguém prejudicar”. É como um código de conduta do wiccano, em sua relação com os Deuses, pois o praticante acredita que tudo que é lançado magicamente ao mundo retorna a ele (SABIN, 2009).

5 A *Lei Tríplice* é como uma extensão do *Conselho* e detalha que tudo que é magicamente lançado retorna ao praticante multiplicado por três (SABIN, 2009).

parte de uma constelação de vocábulos para significar *wise* (sábio)”, em sintonia com a feiticeira de Michelet.

A relação de Medeia com a deusa Hécate, que “presidia os encantamentos – materializando-se para as feiticeiras com uma tocha na mão ou sob a forma de animais – e, por vezes, era atribuída a ela a invenção da feitiçaria (NASCIMENTO, 2007, p. 71 apud CUNHA, 2013, p. 167), trouxe ainda algo de muito importante no corpo da crença da bruxaria moderna, que considera Hécate uma das matronas da nova religião.

A esse respeito, Raven Grimassi, em seu livro *Mistérios Wiccanos – antigas origens e ensinamentos*, alega que a dicotomia entre luz e escuridão é arbitrária, pois ambas seriam faces do mesmo ciclo de morte e renascimento, representado pelas fases da lua, cultuada como divindade dentro da bruxaria moderna. Afirma que “nos ensinamentos misteriosos, a treva é a Mãe da Lua. É o primeiro poder” (GRIMASSI, 2002, p. 101), relatando, em seguida, sobre os supostos ritos de Hécate, na antiga Grécia, e como esta é cultuada na atualidade, como deusa ctônica (terra e submundo) e da lua, representando exatamente esses ciclos de renascimento tão importantes ao credo wiccano. O sacerdote completa:

> Em tempos antigos, a própria luz da Lua era seu poder. Não há nada simbólico nisso – era a própria substância da magia. Esse é o motivo pelo qual, na iconografia, vemos tochas nas mãos de Hécate e de Diana Lucifera; elas estão demonstrando o poder que têm em mãos (ibid, p. 101).

O sacerdote moderno ainda afirma que os bruxos atuais fazem ritos lunares, ligados a essas divindades, “pedindo que a luz da Lua lhes traga conhecimentos ocultos através de seus sonhos” (ibid, p. 101). Essa grande importância atribuída ao culto da noite, a deusas ctônicas e lunares, em especial Hécate e Diana, e das práticas divinatórias provenientes dessa liturgia são também atestadas no livro *O poder da bruxa*, de Laurie Cabot, onde ela afirma:

> Dizia-se que, na morte, Hécate reunia-se às almas dos defuntos e as conduzia ao mundo subterrâneo. No Egito, a Deusa da Lua Escura chamava-se Heqit, Heket ou Hekat, e era também a Deusa das parteiras, visto que o poder que leva as almas para a morte é o mesmo poder que as puxa para a vida. E assim Hécate passou a ser conhecida como Rainha das Bruxas na Idade Média, pois as anciãs versadas nos costumes e procedimentos de Hécate eram as parteiras (CABOT, 1992, p. 31-32).

Percebe-se, então, por esses fragmentos, que houve uma recepção, na atualidade, da literatura clássica e romântica sobre as feiticeiras, bem como de outras fontes historiográficas, que compuseram essa nova imagem para as bruxas da atualidade. Formando, assim, a imagem de um sacerdócio, de ligação com o sagrado e o mundo espiritual e, além disso, de ter uma função positiva nas sociedades passadas, como citado acima nas obras da bruxaria moderna. Pois se sabe que as feiticeiras, parteiras e bruxas, bem como sua posição e representação nas sociedades passadas, não pode ter sido igual ao valor que lhes é atribuído hoje. Recai-se, então, na análise de Hans Jauss, quando este

afirma “comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção” (JAUSS, 1979, p. 46 apud BRIZOTTO; BERTUSSI, 2013, p. 741) e “cabe à hermenêutica literária a tarefa de dar a compreender as obras do passado, consistindo num diálogo entre passado e presente” (ibid, p. 744).

Novamente, esse processo pode ser compreendido pela terceira mímese de Ricoeur, a *aisthesis* e *kartharsis* de Jauss, ou seja, a ação de Medeia, expressa nas narrativas da Antiguidade, foi reconfigurada pela identidade e o mundo do próprio leitor contemporâneo (mímese III), bem como no sentido inverso, a figura da feiticeira bárbara foi recepcionado formando uma nova leitura de si (*aisthesis*) para a bruxa(o) moderna. A identificação com a ação sacerdotal de Medeia, juntamente com valores da feiticeira do romantismo, orientou uma nova ação religiosa hoje (*katharsis*). Esse amálgama de registros de divindades/ figuras míticas, personagens literárias e o folclore politeísta antigo formou a matéria prima para um imaginário híbrido apropriado e criado pela bruxaria contemporânea.

Desse modo, há uma relação entre essas duas instâncias, ou seja, há questões comuns a essas duas imagens (simbólicas, ritualísticas, até histórico-sociais), tanto da feiticeira do passado quanto da bruxa do presente. Entretanto, a recepção desses significados atrelados a elas, nos discursos narrativos, que variou bastante e reconstruiu-se numa nova narrativa. Saltou-se da figura de um “perigo a sociedade” para a “portadora de valorosa sabedoria”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que tanto o discurso de Michelet sobre a bruxa ser praticante de uma religião natural, quanto o perfil da Antiguidade da feiticeira como sacerdotisa de antigas deusas foi incorporada nas obras da bruxaria moderna. A literatura clássica e romântica forneceu matéria prima importante para a crença da contemporaneidade. Trata-se de uma nova narrativa, pertencente ao novo movimento religioso, que afirma ser a bruxa uma sacerdotisa de antigas divindades, em total contraposição a imagem vulgarmente difundida da bruxa medieval serva de Satã.

Ricoeur e Jauss mostram como ocorre uma mistura de ficção com a memória histórica, ou a junção de narrativas e memórias históricas, as quais permitem recriar acontecimentos, lugares e personagens, de modo a expressar uma das dimensões da vida humana. Essa dimensão criada, recepcionada a aplicada nas narrativas, trata-se do entendimento que o ser humano tem de si mesmo no seu contexto cultural. Estudar esse processo, então, contribui como mais uma forma de se compreender práticas religiosas passadas e suas aplicações atuais.

REFERÊNCIAS

BRIZOTTO, Bruno; BERTUSSI, Lisana Teresinha. **HANS ROBERT JAUSS E A HERMENÊUTICA LITERÁRIA.** Revista Letrônica, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 735-752, jul./dez., 2013

CABOT, Laurie. **O poder da bruxa – a terra, a Lua e o caminho mágico feminino.** Rio de Janeiro: Campus, 1992.

CAMARGO, Pamella Louise; BENATTE, Antonio Paulo. **A RECEPÇÃO LITERÁRIA NA INVENÇÃO DA WICCA: UM PANORAMA CONTEXTUAL.** Revista:Ateliê de História UEPG, n.1 v.3, p. 137-164, 2015.

CUNHA, Hugo de Araujo Gonçalves da. **Mulher e magia em Medeia.** Revista Soletras, Rio de Janeiro, v. 1, n. 25, p. 160-176, jan.-jun. 2013

GRIMASSI, Raven. **Mistérios Wiccanos – antigas origens e ensinamentos.** São Paulo: Gaia, 2002.

HIGUET, Etienne. **Imagens e Imaginário:** subsídios teórico-metodológicos para interpretação das imagens simbólicas e religiosas.In: NOGUEIRA, P.A.S. (org.) Religião e Linguagem: abordagens teóricas interdisciplinares. São Paulo: Paulus, 2015, p. 15-62.

JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais.** In: ______ et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

______. **Pequeña apología de la experiencia estética.** Barcelona: Paidós, 2002.

JOSGRILBERG, Rui. **Que é hermenêutica?** Revista Internacional d' Humanitats 39 jun-abr 2017. CEMOr-Feusp/Universidade Autônoma de Barcelona. Disponível em:<http://www.hottopos.com/rih39/75-86Rui1F.pdf>. Acesso em: 24/01/2018.

__________________. **O que é um texto?** – A vida e o mundo nas tramas de sentido de um texto. Revista Internacional d' Humanitats 39 jun-abr 2017. CEMOr-Feusp/Universidade Autônoma de Barcelona. Disponível em:<http://www.hottopos.com/rih39/75-86Rui1F.pdf>. Acesso em: 24/01/2018.

MÉNARD, Réne. **Mitologia greco-romana.** Volume I. São Paulo: Opus, 1991.

MICHELET, Jules. **A Feiticeira.** São Paulo: Círculo do livro, S/D.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e História.** As práticas mágicas no ocidente cristão. São Paulo: EDUSC, 2004.

LUCK, Georg. **Bruxos, bruxas e feiticeiros na literatura clássica.** (IN): OGDEN, Daniel [et al].**Bruxaria e magia na Europa: Grécia antiga e Roma**. São Paulo: Madras, 2004, p. 103- 158.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa (tomo 1).** Campinas - SP: Papirus, 1994.

______________. **La vida:** un relato en busca de narrador, ÁGORA — Papeles de Filosofía—, US Compostela (Esp.), 2006, 25/2.

RUSSELL, Jeffrey B.; BROOKS, Alexander.**História da Bruxaria.** Tradução Álvaro Cabral, William Lagos. São Paulo:Aleph, 2008.

SABIN, Thea. **Wicca para iniciantes – conheça os segredos da magia e da bruxaria em detalhes.** São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

SÉNECA. **Medeia.** 3ª Edição.Tradução do latim, introdução e notas: Ana Alexandra Alves de Sousa. Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. **O pecado do historiador: para uma leitura d'A Feiticeira, de Jules Michelet.** Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 438-452, jul./dez., 2013.

DIAS, Marcelo Mangini. **A Feiticeira De Michelet e o Ideal Romântico de Heroísmo.** Revista Cadernos de Clio, Paraná, v 1, p. 98-107, 2010.

CAPÍTULO 7

"DA VIDA AO VIDEO"

Data de aceite: 03/08/2023

Talita Caselato
Realizadora e investigadora filiada ao Centro de Investigação em Belas Artes da Universidade de Lisboa
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

RESUMO: Este ensaio apresenta alguns conceitos próprios das imagens como: janela e quadro, signo estético, código, reflexividade cinematográfica, reflexividade heterofílmica, dispositivo, aparelho.
Sem no entanto explicar, didaticamente, cada um destes conceitos já presentes nas bibliografias mencionadas, este ensaio os apresenta através de imagens e indicações. Busca construir algo que esteja próximo das construções cinematográficas por meio de um experimento textual.
PALAVRAS-CHAVE: Ensaio, imagem, cinema, vídeo

"FROM LIFE TO VIDEO"

ABSTRACT: This essay presents some concepts proper of the images as: window and frame, aesthetic sign, code, cinematographic reflexivity, heterofilmic reflexivity, device, apparatus.
Without explaining, didactically, each of these concepts already present in the mentioned bibliographies, this essay presents them through images and indications. It seeks to build something that is close to the cinematographic constructions through a textual experiment.
KEYWORDS: Essay, image, cinema, vídeo

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação

> a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, deste modo, um lugar entre os despropósitos. (ADORNO, 2003)

DA VIDA AO VÍDEO

1. O trem

> O imaginário cinematográfico está em toda parte, e nos impregna até em nossa maneira de falar ou de ser. Quem, ao percorrer de carro um longo trajeto numa vasta paisagem aberta, não pensou, com a ajuda da música no rádio, numa figura de travelling mergulhando na tela panorâmica de seu pára-brisa? (DUBOIS, 2004)

Em trânsito há um cinema permanente. Pelas janelas vê-se através de quadros: imagens-tempo. Vê-se quadros por segundos dentro de outro quadro: a janela, ou a segunda janela. O filme, em trânsito, possui três dimensões: se o espectador avançar um pouco seu corpo, o quadro-janela se alarga.

O corpo está em movimento dentro de um aparelho: o trem. A imagem lá de fora está em movimento em relação ao corpo. Dentro do trem há uma televisão com imagens-movimento em relação ao corpo e à imagem lá de fora.

Em *Trans-Europ-Express* (1966), Robbe-Grillet constrói um filme dentro do trem, neste filme os personagens são os passageiros e as imagens são construídas no movimento do trem, de tal forma que através da janela tem se a paisagem em movimento dentro do próprio filme. Como se não bastasse, o próprio diretor é ator, está também dentro do filme. Assistimos a um filme sendo construído dentro do filme e dentro do trem.

O filme então reflete o próprio filme denunciando seu aparelho e construindo uma reflexividade cinematográfica.[1]

A televisão do trem dentro do filme cotidiano reflete a vida através das telenovelas. Sim, não se pode escapar a elas nem ao menos quando estamos nos locomovendo. A imagem-movimento retoma a vida e a reconstrói na novela, toma a atenção do passageiro, rouba-lhe algum tempo de vida, pedindo-lhe atenção à uma imagem sem potência de reflexão.

Neste jogo de espelhos o dispositivo já não é a câmera, é o transporte. Mas foi com ela que aprendemos a pensar fotograficamente. O aparelho aqui não é dominado pelo homem, como queria Flusser, aqui o aparelho contém o homem que é levado de um ponto a outro como um assujeitado.[2] Mal se pode escolher a paisagem ou o trajeto ou a programação da tevê.

1 FEVRY, Sébastien. La mise en abyme filmique: essai de typologie. Éditions du Céfal.
2 FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2010

Ao menos ao escrever este texto o passageiro quer construir uma imagem a partir do mundo ao invés de ser tomado por elas.[3] Contrapondo o inverso: o aparelho programa quem deveria programar.

Em *Trans-Europ-Express* quando a viagem acaba o filme também acaba. Assim o é também em nossa análise.

2. O efeito vertigem

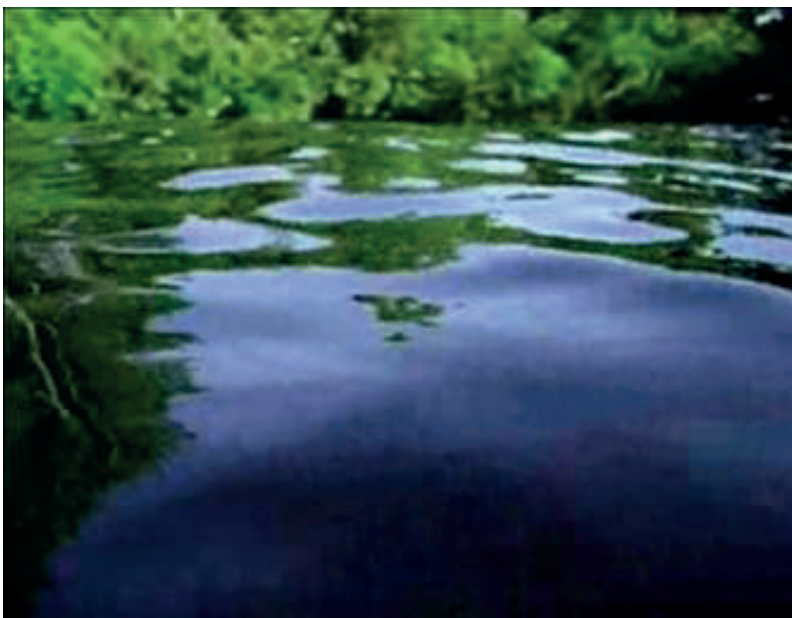



Figura 1. Talita Caselato, **cair**, vídeo-projeção, 2007

3 FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011

Figura 2. Talita Caselato, **Gaudí vertigo**, vídeo-projeção, 2011

Em *cair* o espectador-participador é constantemente levado ao fundo do filme. Num presente-contínuo que o faz boiar e flutuar com a àgua ao mesmo tempo em que nunca cairá com ela. O segundo quadro nunca acontece: não há futuro. Só existe corpo balançando, paisagem espelhada. Aqui, a matéria se move, mas nada muda. O movimento é produzido na própria imagem, produzido por cortes imóveis, como no primeiro cinema, a imagem- movimento aqui é a definida por Bergson em Matéria e Memória e enunciado por Bellour:

> […] uma imagem que ultrapassa as ilusões do espaço divisível e do tempo abstrato para transformar o movimento verdadeiro e, portanto, cada um de seus instantes indivisíveis, no corte móvel de um todo permanente aberto, mutável, expressão da própria duração na medida em que ela nunca pára de mudar. (BELLOUR, 1997)

Gaudí vertigo tonteia de outro modo: a imagem de Gaudí gira por sobre a nossa cabeça num quadro redondo que ora nos mostra sua borda, ora a esconde. Quatro anos depois (2007: cair; a 2011: Gaudí vertigo) encontramos a imagem-movimento que se faz na câmera móvel, aqui o quadro redondo pode mudar: «ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto." (AUMONT, 2004)

3. O enquadramento

Figura 3. Thembi Rosa, ***Verdades Inventadas,*** performance, Centro Cultural São Paulo, 2008, registo fotográfico: Renato Paschoaleto

Em Verdades Inventadas performance multimídia realizada por Thembi Rosa (concepção e performer), O Grivo (escultura sonora) e Rivane Neuenschwander (vestimenta) o quadro nos mostra além do vai e vém das tábuas que produzem um som, o aparelho por debaixo das tábuas: sensores que disparam sons à medida que a madeira se aproxima mais ou menos deles. A câmera age então como um instrumento voyeurístico, já que sentados em suas cadeiras os espectadores não conseguem ver por debaixo da escultura.

Thembi Rosa movimenta-se por sobre a madeira com seu corpo-madeira denotado pelo vestido. A imagem-enquadrada, limpa, recorta um pouco da vida, retirando-o ao mesmo tempo porque a torna distante, escolhida, tratada, apesar de projetada ao vivo.

É esta a impressão que dá. Um corpo-vivo próximo e uma imagem em movimento distante, de uma estética outra, com um tratamento azulado, frio, porém melhor acabada, mais polida em função do próprio recorte que dilacera a imagem viva, como no cinema.

4. Sobreenquadramento

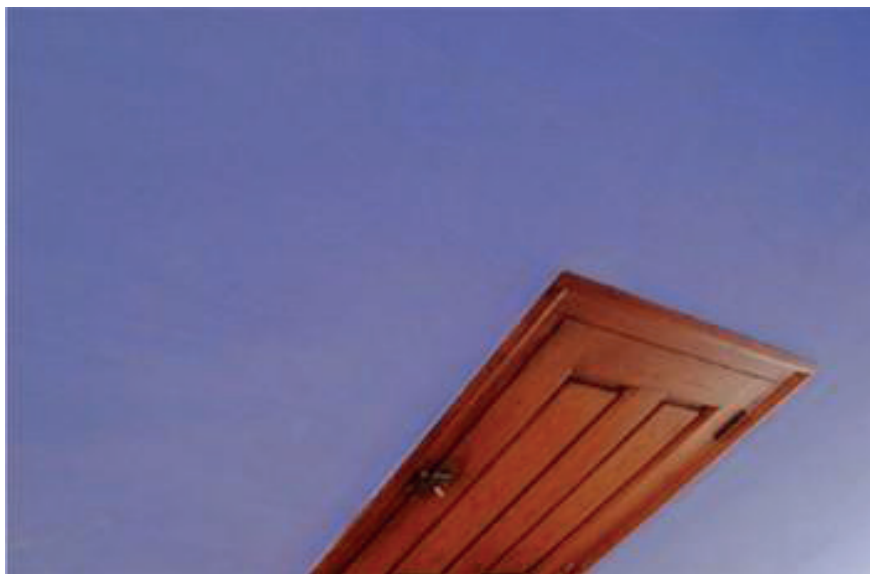



Figura 4. Talita Caselato, **Portinha**, fotografia, 2011

Portinha, fotografia clicada da arquitetura de Gaudí, enquadra uma pequena porta. São dois quadros: um o próprio limite da imagem que uma vez impressa culminaria numa moldura-objeto. A portinha fechada ficcionaliza o que ela guardaria. Mas é o azul que denunciando as pinceladas sobre a parede nos distanciam da centralização da imagem fixa proposta por Jacques Aumont. A imagem parece se distanciar da própria imagem mesma criando outras, é como se fôssemos varridos na direção da esquerda e para fora. O azul

remete ao céu e metaforiza o que o céu pode criar como metáfora, imaginações.

> Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. (FLUSSER, 2011)

O enquadramento estranho desta fotografia também ajuda esta direção de movimento, faz desta uma imagem-lembrança: "(...) um conjunto instável de lembranças flutuantes, imagens de um passado em geral que desfilam com rapidez vertiginosa, como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda." (DELEUZE, 2007)

Para a autora da fotografia, o azul metaforiza um céu azul que participou de quase toda a sua vida e agora não participa mais. Este azul aparece em *Cor*:

Figura 5. Talita Caselato, *Cor,* vídeo, 2008

Podemos chamar este retorno parcial a outro trabalho de reflexividade heterofílmica, segundo Gerstenkorn. É um fenômeno em que o autor remete a um filme dentro de outro filme. Neste caso é um elemento que retorna, um código.

5. Um soco. Vidro estilhaçado

Figura 6. Pipilotti Rist, **Ever is over all**, projeção audiovisual, 1997. Fonte: LOWRY, Glenn. *MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art,* New York: The Museum of Modern Art, 2019

Na projeção audiovisual acima, Pipilotti Rist caminha sobre um passeio a carregar o que aparenta ser uma flor de caule longo. Em determinado momento ela quebra o vidro de um carro, com esta «flor”.

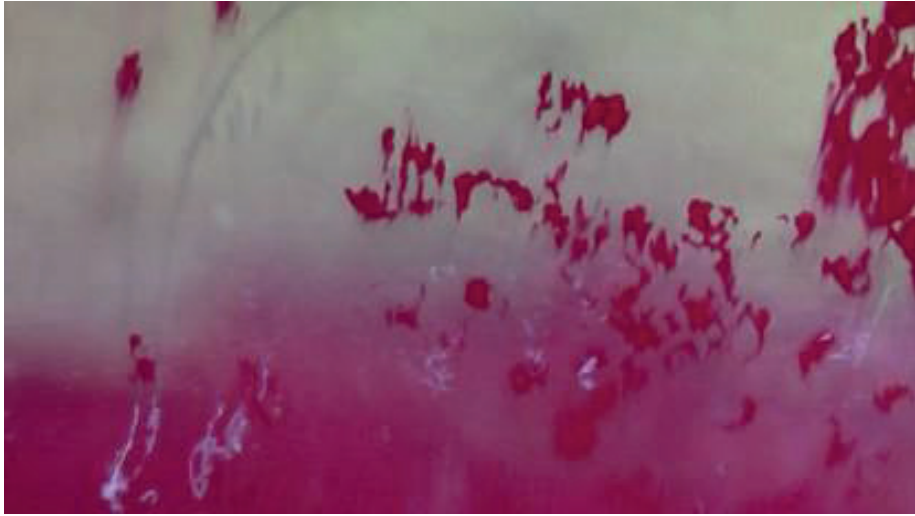
Para Flusser as imagens servem para que não precisemos mais pensar em conceitos, para que possamos remagicizá-los.

Quando nos dispusermos a observar os enquadramentos, a borda, o limite, o quadro-janela, os sobre-enquadramentos no cotidiano, talvez emerja uma vontade de quebrar a câmera, sair dela e voltar-se ao objeto que ela captura.

6. De volta ao filme: Godard

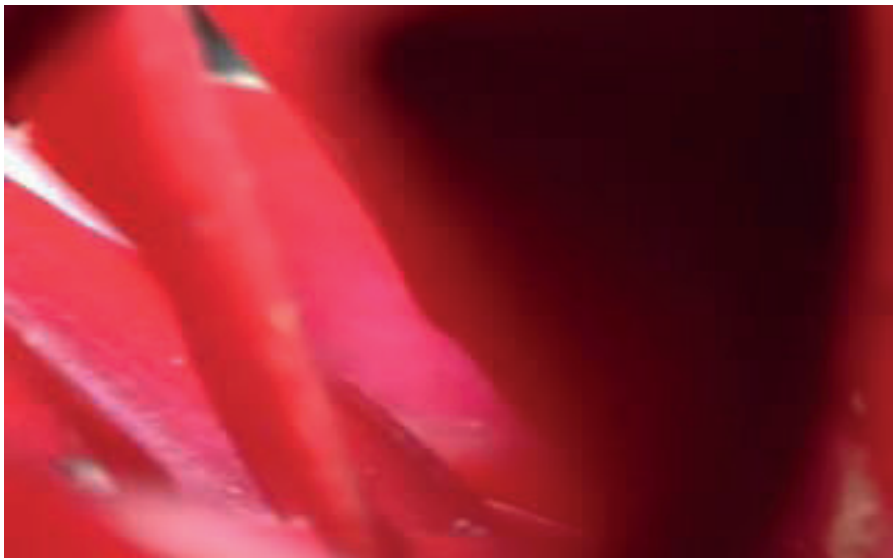
Figura 7. Jean-Luc-Godard, **A Chinesa**, filme, 1967

> A pintura nestes filmes deixou de ser uma imagem, uma reprodução-citação exibida na diegese, um objeto manipulado pelos personagens, para se tornar um efeito do filme, um caso (de figura) orgânico, o resultado de um tratamento visual do dispositivo cinematográfico. Não é mais uma pintura ex-citada mas a pintura sus-citada, evocada por baixo e de dentro. Uma ilustração interessante deste deslocamento fundamental é fornecida desde ***Salve-se quem puder (a vida)*** pelos numerosos momentos de câmera lenta/decomposição (18 ao todo, espelhados por todo filme), que dão corpo a uma investigação sobre a pictorialidade da imagem cinematográfica, para além de toda funcionalidade narrativa dramatizante. (DUBOIS, 2004)

Philipe Dubois nos mostra dois momentos pictóricos de Godard: o dos anos 60 e o dos anos 80. Nos anos 60, filmes como *A Chinesa* (1967) não cansam de mostrar nas paredes pôsteres de pintura. Este é o caso da pintura ex-citada. Nos anos 80, os filmes tornam-se pictóricos, é o que ele chama de pintura sus-citada.

Talita Caselato | *Sem título* | 2009 | projeção audiovisual

Esta segunda pintura é encontrada no vídeo *Sem título* onde pontos vermelhos são retirados, ao balanço da água, do fundo da imagem e diluídos lentamente na água.

Em *Sem título*, como em *cair*, o tempo está no plano, ele escoa no plano e não na montagem: «não é mais o tempo que depende do movimento, mas o inverso…" (DELEUZE, 2007)

Em *Videre* (2010) as imagens-sonho atualizam as imagens anteriores numa montagem que denuncia o passado e o futuro no presente.

Talita Caselato | *Videre* | 2010 | vídeo

O tempo em Videre é

> "[…] a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos. (...) será Proust quem saberá dizer que o tempo não nos é interior, mas somos nós, interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e que se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado. No cinema haverá talvez três filmes que mostram como habitamos o tempo, como nos movemos nele, nessa forma que nos leva, apanha e alarga: Zvenigora, de Dovjenko; Um corpo que cai, de Hitchcock; Eu te amo, eu te amo, de Resnais." (DELEUZE, 2007)

cair, *Gaudí vertigo*, *Cor*, *Sem título* e *Videre* magicizam o conceito de tempo em Deleuze, ou Proust, ou Bergson, e o pictórico em Dubois, ou Godard. Talvez porque a velocidade seja quem traz o movimento às imagens-movimentos. Mas é também o tratamento da cor e o enquadramento que dá à imagem-movimento o pictórico, a referência à história da pintura, não como nos posters de *A Chinesa* mas no vídeo mesmo: é quando a referência coincide com o signo, produzindo o signo estético.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. Notas de literatura I. O ensaio como forma. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003

AUMONT, Jacques. O olho interminável. Tradução Rubens Machado Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Tradução Luciana A. Penna. Campinas: Editora Papirus, 1997.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004

FEVRY, Sébastien. La mise en abyme filmique: essay de typologie. Éditions du Céfal FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2010
LOWRY, Glenn. MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 2019

A FOLKCOMUNICAÇÃO PARA A CIDADANIA DE MINORIAS: A PARADA DO ORGULHO LGBTQIA+ NA CIDADE DE SÃO PAULO

Data de aceite: 03/08/2023

Vanessa Ester Ferreira Nunes
Doutoranda em Educação pela Universidade Cidade de São Paulo – UNICID (bolsista CAPES), Mestra em Políticas Públicas. Especialista em Direito da Diversidade e Inclusão, Direito Civil e Processo Civil, Direito Privado, Direito Empresarial, Advocacia Extrajudicial, Direito Público, Direito do Trabalho, Direito Previdenciário e Direito Constitucional Aplicado. Licenciada em História. Professora do Centro Universitário Braz Cubas, Centro Universitário Carlos Drummond de Andrade e da Faculdade de Suzano – UNIESP. Advogada sócia do escritório Denis Nunes Sociedade de Advogados.

Cristina Schmidt Silva Portéro
Pós-doutora pela Cátedra UNESCO/ Umesp. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, jornalista e mestre em Teoria e Ensino da Comunicação pela UMESP.

Alexsandro do Nascimento Santos
Doutor em Educação e Professor do Programa de Doutorado em Educação da Universidade Cidade de São Paulo – UNICID.

Trabalho apresentado à DTI 13 – FOLKCOMUNICAÇÃO do XVI Congresso IBERCOM, Faculdad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 27-29 de novembro de 2019.

RESUMO: Três milhões de pessoas são levadas às ruas da cidade de São Paulo por ocasião da Parada do Orgulho LGBTQIA+, que completou 22 anos em 2019. É um processo de Folkcomunicação onde um grupo marginalizado, por meio de canais próprios e de líderes de folkcom, busca aproximações culturais. O presente artigo volta-se para essa Parada LGBTQIA+, apresentando os temas utilizados nos últimos 10 anos, que evidenciam suas problemáticas em busca de respeito e dignidade. De modo descritivo, com levantamento bibliográfico, documental e observação participante; traz evidências de que o processo de folkcomunicação, como expressão desse grupo marginalizado, fortalece sua cidadania.

PALAVRAS-CHAVE: Folkcomunicação. Minorias. Diversidade Sexual. Cidadania.

FOLKCOMMUNICATION FOR MINORITY CITIZENSHIP: THE LGBTQIA+ PRIDE PARADE IN SÃO PAULO CITY

ABSTRACT: Three million people are taken to the streets of the city of São Paulo on the occasion of the LGBTQIA+ Pride Parade, which completed 22 years in 2019. It is a Folkcommunication process where a marginalized group, through its own channels and folkcom leaders , seeks cultural approximations. This article focuses on this LGBTQIA+ Parade, presenting the themes used in the last 10 years, which highlight its problems in search of respect and dignity. Descriptively, with bibliographical and documental survey and participant observation; brings evidence that the process of folkcommunication, as an expression of this marginalized group, strengthens their citizenship.
KEYWORDS: Folkcommunication. Minorities. Sexual Diversity. Citizenship.

1 I INTRODUÇÃO

Três milhões de pessoas são levadas às ruas da cidade de São Paulo por ocasião da Parada do Orgulho LGBTQIA+, que completou 22 anos em 2019. Voltado para o posicionamento de um grupo social marginalizado, essa manifestação teve origem nos movimentos contra a homofobia norte-americanos desde 1969, momento em que os homossexuais passaram a se manifestar contra as violências sofridas por esse grupo, em que eram brutalmente tratados por serem considerados doentes, depravados ou transgressores da ordem social.

No Brasil, esse movimento busca aproximar diferentes grupos sociais na expectativa de quebrar paradigmas e resistências culturais para a inclusão da comunidade LGBTQIA+. Isso pelo fato de o Brasil ser considerado um dos países que mais comete violências e crimes de morte contra esse público no mundo.

Esse movimento traz em seu *background* uma realidade estigmatizada que leva um grupo social à margem dos processos sociais hegemônicos, decorrentes de um percurso histórico recorrente de preconceito e discriminação no mundo inteiro. É por essa condição que a Associação da Parada do Orgulho GLBT realiza no município de São Paulo a Parada de Orgulho LGBTQIA+, desde 1997 na principal avenida do município, a Avenida Paulista, "[...] com o objetivo de reunir gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestir e ativistas para celebrar o orgulho e protestar contra o preconceito". Mas, vai muito além desses grupos, tendo a participação de milhões de pessoas anualmente na Parada.

Esse objeto de análise está diretamente relacionado ao campo de investigação da folkcomunicação, uma vez que a manifestação das pautas LGBTQIA+ acontece por meio de processos folkcomunicacionais e tem como agente comunicador e aglutinador uma liderança folk. Esses são os mediadores, os negociadores que fazem a codificação do fluxo e contrafluxo da informação. Isso quer dizer que, o comunicador de Folk – como define Beltrão – intermedia a participação da comunidade na mídia e da incorporação de características advindas daí. Esses agentes não são únicos, muitas vezes é um grupo de

pessoas que respalda a comunidade em suas relações. E, na Parada do Orgulho LGBTQIA+ quem faz esse papel de mediador de comunicação e articulador para que o movimento ganhe posição no cenário político, é a Associação da Parada do Orgulho LGBTQIA+.

Esse artigo, então, tem como objetivo analisar a manifestação cultural denominada Parada do Orgulho LGBTQIA+. como processo folkcomunicacional de empoderamento e cidadania. Esta expressão está inserida no conceito de grupo culturalmente marginalizado, e representa uma minoria social. O evento, realizado todos os anos, desde 1997 no município de São Paulo, é organizado pela Associação da Parada do Orgulho LGBTQIA+. e pela Secretaria Municipal dos Direitos Humanos e Cidadania - SMDHC.

Discorre-se sobre o tema de modo descritivo, com levantamento bibliográfico, documental e observação em campo durante a manifestação de 2018. Manifestação essa que tem uma dupla missão: a celebração do orgulho como conquista de cidadania e combate ao preconceito, segundo a Associação da Parada do Orgulho GLBT - APOGLBT (2019).

2 | FOLKCOMUNICAÇÃO E CIDADANIA DOS GRUPOS MARGINALIZADOS.

A cultura, entendida como comunicação de saberes onde registra-se os processos de transformação do natural na constituição de espaços artificiais para atender às necessidades coletivas, já traz em sua concepção a dinâmica social, a adaptabilidade para suprir necessidades momentâneas (SCHMIDT, 2013).

E, o homem possui necessidades culturais que são exteriorizadas por intermédio de manifestações culturais, sendo essas manifestações uma garantia do cidadão exposta no artigo 215, da Constituição Federal (BRASIL, 1988), estabelecendo que o Estado garantirá a todos os cidadãos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a diversidades das manifestações culturais. (NUNES e SCHMIDT, 2019)

O Estado garante ao cidadão o exercício dos direitos culturais quando edita leis, concede espaço público para manifestações, financia e cria políticas culturais com a finalidade da promoção cultural para seus cidadãos, segundo Coelho (1997, p.293) “com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas.”

Esses cidadãos, a fim de tomarem seus direitos plenos na sociedade contemporânea, passa por um processo de constituição de sua cidadania, “entendida como um status que garante aos indivíduos, como membros plenos de uma comunidade, iguais direitos e deveres, liberdades e restrições” (GIOVANNI; NOGUEIRA, 2018, p.138), ou como define Hannah Arendt (1997) cidadania é “o direito de ter direito”. Muito embora, só se tem plena cidadania ao se pertencer à uma determinada comunidade e trazer à prática esses preceitos no conjunto da sociedade.

Expõe Luiz Beltrão (1980), no livro “Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados”, vai afirmar que as expressões culturais sofrem uma segregação social que a história do país impôs aos grupos populares – rurais e urbanos, configurando o que define como grupo rural marginalizado, grupo urbano marginalizado e, um terceiro, o grupo dos culturalmente marginalizados.

Tais grupos, estruturam, canais próprios de comunicação e transmissão de informação para a formação social e política no fortalecimento de sua própria cidadania. Inclusive, o reposicionamento político global na atualidade, com grandes rupturas democráticas, faz com que manifestações populares se multipliquem envolvendo um número grande de pessoas, deixando de lado a referência do folk como algo antigo, ultrapassado ou particular a um segmento social (SCHMIDT, 2013).

Luiz Beltrão, ao criar sua teoria em 1967, faz uma reflexão sobre a importância dos processos de comunicação em dois níveis de alcance: a comunicação para o mundo, que é aquela produzida e transmitida pelas mídias hegemônicas e massivas; e a comunicação para um mundo, aquela que está inserida nos grupos populares para expressar suas necessidades de sociabilidade e transmissão de saberes e fazeres por meios próprios da cultura que a manifesta. Essa segunda dimensão da comunicação, compreende-se o processo de Folkcomunicação, ou seja: “o conjunto de procedimentos e intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore” (BELTRÃO, 1980, p.24).

Inclusive, o processo em si é diferenciado pois utiliza de um fluxo em duas etapas. Isso quer dizer que vai além da comunicação tradicional e massiva que decorre do Emissor, mensagem, canal e receptor, sendo que este último pode reagir ao que recebeu fornecendo um feedback ao emissor. Na Folkcomunicação com o fluxo em duas etapas, a comunicação ocorre conforme o esquema ilustrativo abaixo:

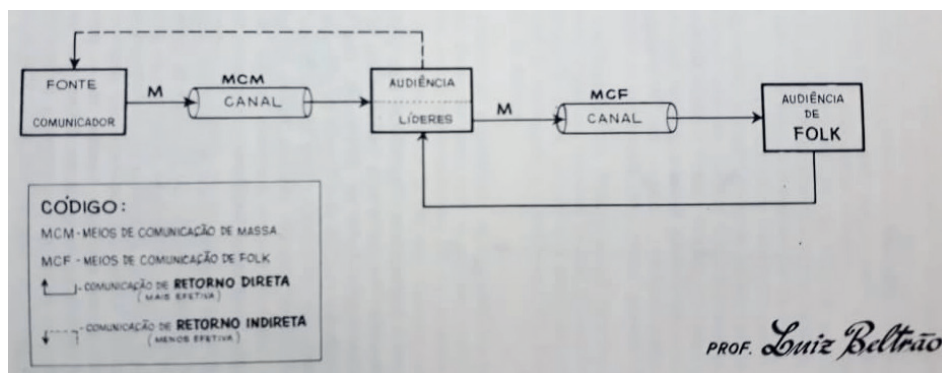



Imagem 01: Processo de Folkcomunicação

Fonte: Beltrão, 1980, p.34

No processo de Folkcomunicação, a presença do agente comunicador ou líder de opinião – integrante do grupo em questão, terá atuação de um mediador-intérprete da mensagem para reenviá-la ao receptor em canais e mensagens próprios a estes. Portanto, os processos hegemônicos de comunicação são decodificados por agentes de folk, organicamente pertencentes ao grupo marginalizado, que se apropriam e recriam suas comunicações próprias, em canais e mensagens inerentes ao grupo que pertencem. (BELTRÃO, 1980, p.31)

> Os líderes agentes-comunicadores de folk, aparentemente, nem sempre são "autoridades" reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores, e, em geral, alcançando a posição de conselheiros ou orientadores da audiência sem uma consciência integral do papel que desempenham (BELTRÃO, 1980, p. 35).

O agente comunicador nas Paradas do Orgulho LGBTQIA+ é a própria associação organizadora do evento, pois ela faz a conexão da audiência de folk, do grupo de minoria, com os diferentes grupos sociais que são atingidos pela mensagem. A organização faz a expansão da mensagem – da causa dessa minoria - para outros grupos por meio de apropriações de linguagens múltiplas, levando à criação de pautas nos espaços hegemônicos: nas mídias, na agenda política e econômica.

Esses segmentos de "audiência da folkcomunicação" ficam em uma condição de busca de mecanismos para diálogo e resistência por meio de expressões ou "oportunidades de comunicação", ou seja, procedimentos comunicacionais próprios, originários em sua cultura/identidade, mesclados com valores hegemônicos, ressignificados pelo grupo e recriadas para atender uma necessidade de posicionamento social. (SCHMIDT in MELO, 2012)

E, é nesse sentido que a Parada do Orgulho LGBTQIA+ da cidade de São Paulo – BR pode ser plenamente compreendida como processo folkcomunicacional. Isso pois, ela cria a oportunidade da construção de linguagens específicas e próprias ao grupo que representa, marginalizados dos grandes processos sociais, políticos e comunicacionais.

3 | A MINORIA LGBTQIA+

A população LGBTQIA+. considerada uma minoria em nossa sociedade e devido a recorrente situação de violência em que se encontra, seja por preconceito, agressões físicas, rejeição no mercado de trabalho, entre outras, podemos classificar como um grupo de minorias vulneráveis de pessoas.

Conforme Rios Junior (2013, p.25) na classificação de minorias deve ser considerada: "[...] pela sua natureza qualitativa, ou seja, levando em consideração o aspecto que coloca o grupo ou pessoa em situação de vulnerabilidade (cultura, etnia, língua, classe social etc.)"

Segundo Jubilut e Casella (2013): "[...] as minorias por orientação sexual e identidade

de gênero ainda são perseguidas [...], continua enfatizando que [...] em outras sociedades, supostamente tolerantes, como a nossa, essa minoria é sujeita a alguns dos mais altos índices de agressão e violência em todo o planeta.”

A sigla LGBTQIA+ identifica Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais / Transgêneros / Travestis, Queers, Intersexuais, Assexuais e o sinal de + indicando demais representações, segundo Jesus (2012):

> Homossexuais se sentem atraídos por pessoas do mesmo gênero, e bissexuais por pessoas de qualquer gênero, o que não se relaciona com sua identidade de gênero, ou seja, não se questionam quanto a sua identidade como homens ou mulheres e ao gênero que lhes foi atribuído quando nasceram, ao contrário das pessoas transexuais e travestis. (JESUS, 2012, p. 12)

A letra T representa pessoas transgênero englobando Transexuais e Travestis. Transexual é a pessoa que possui uma identidade de gênero diferente do sexo de nascimento, não tem ligação com orientação sexual e sim gênero.

Podem ser mulheres ou homens, que buscam alternativas para adequar à identidade de gênero que reconhece possuir. Algumas pessoas trans recorrem a tratamentos médicos, hormônios e cirurgia de redesignação sexual.

A letra Q representa as pessoas Queer, segundo a teoria de Judith Butler, trata-se de uma palavra estrangeira inglesa que, traduzindo para o português, significa “estranho”. Esse termo representa as pessoas que não se identificam com padrões impostos pela sociedade e transitam entre os gêneros, sem concordar com tais rótulos, ou que não saibam definir seu gênero/orientação sexual. (G1, 2022).

A letra I identifica intersexual, ou seja, trata-se da pessoa que nasceu com dois sexos biológicos (ou não) também conhecida como hermafroditas. (CADERNO, 2017). Já a letra A representa as pessoas assexuais “[...] que tem como principal característica a falta de atração sexual por outra pessoa, independentemente de gênero. (G1, 2022).

No tocante a quantidade de pessoas pertencentes à população LGBTQIA+, infelizmente o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) até o momento não realizou uma estatística precisa da quantidade de pessoas pertencentes a população LGBTQIA+. (NUNES e SCHMIDT, 2019)

Expõe Oliveira (2017): “O Brasil é o país que mais assassina travestis e mulheres transexuais no mundo, de acordo com os dados da Transgender Europe[...].” Conforme a Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo (2016): nas Américas o Brasil é o país que mais mata LGBTQIA+, foram 340 mortes somente no ano de 2016.

De acordo com o site de notícias Universa Uol (2018) em 2017 o Brasil foi o país que mais assassinou travestis e transexuais, um foi morto a cada 48h. Já em 2018 segundo a ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2018) os assassinatos das pessoas pertencentes a sigla LGBTQIA+ continuaram em número expressivo com 326 mortes. E, também para o site da ONU – Organização das Nações Unidas (2019): “Brasil é

um dos países que registram mais agressões contra pessoas LGBTI".

Isso representa a configuração de um grupo social marginalizado dos processos sociais hegemônicos, decorrentes de um percurso histórico recorrente de preconceito e discriminação no mundo inteiro. É por essa condição que a Associação da Parada do Orgulho GLBT realiza no município de São Paulo a Parada de Orgulho LGBTQIA+, desde 1997 na principal avenida do município, a Avenida Paulista, "[...] com o objetivo de reunir gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestir e ativistas para celebrar o orgulho e protestar contra o preconceito". Mas, vai muito além desses grupos, tendo a participação de mais de 3 milhões de pessoas no ano de 2018.

4 I A HISTÓRIA DA PARADA DO ORGULHO LGBTQIA+

A luta LGBTQIA+ teve como momento inicial o fato conhecido como Stonewall Uprising, parafraseando Gorisch (2014), em 1969 os atos homossexuais eram considerados ilegais nos Estados Unidos e em grande parte dos países. Os anos 60 foram cruéis, os homossexuais eram tratados como doentes mentais, psicopatas, pedófilos e promíscuos. Havia clínicas que realizavam tratamento de choque, castração e estetização, conforme Nunes e Schmidt (2019).

Expõe Gorisch (2014) que eles eram chamados de *hunted,* ou seja, caçados, os policiais tinham o aval do Estado para feri-los fisicamente e os prender sem motivo aparente, somente pelo quesito de serem homossexuais, conforme Nunes e Schmidt (2019).

Stonewall era um bar localizado em Nova Iorque nos Estados Unidos frequentado por homossexuais e travestis, sendo que em 1969 o Prefeito impôs o fechamento do bar e a polícia o invadiu dando voz de prisão a todos e espancando uma pessoa quase até a morte, como consequência, os frequentadores do local reagiram ao ataque unindo-se com mulheres, negros e simpatizantes da causa por dois dias, nascendo gritos como "Gay Power", sendo assim organizada a primeira Parada Gay reunindo mais de 2 mil pessoas, conforme Gorisch, (2014).

Nas palavras de Botelho e Schwarcz (2012): [...] as palavras de ordem como "assumir-se" e "sair do armário" simbolizavam o anseio de tornar visível a fonte de orgulho o que até então era motivo de vergonha e vivido na clandestinidade".

Após esse fato histórico a população LGBTQIA+ não se calou e a Parada LGBTQIA+ expandiu para outros países, inclusive no Brasil, haja vista o índice elevado de violência contra a população LGBTQIA+, conforme Nunes e Schmidt (2019).

A Parada do Orgulho LGBTQIA+ chegou ao Brasil, acontecendo em vários estados do país no mês de junho. Hoje, considerada a maior Parada do Orgulho LGBTQIA+ do mundo a da cidade de São Paulo, iniciou em 1997 com 2 mil pessoas, segundo Gorisch (2014) e se mantém até a atualidade com números de participantes que ultrapassam os 3 milhões.

No município de São Paulo a primeira Parada de Orgulho LGBTQIA+ aconteceu em junho de 1997 na principal avenida do município, Avenida Paulista, segundo a Associação da Parada do Orgulho GLBT - APOGLBT (2019): “[...] com o objetivo de reunir gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestir e ativistas para celebrar o orgulho e protestar contra o preconceito”, segundo Nunes e Schmidt (2019).

No que se refere a quantidade de participantes ao longo desses mais de 20 anos, podemos ver um significativo crescimento conforme exposto na tabela divulgada pela APOGLBT SP (Associação da Parada do Orgulho de Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros de São Paulo). A seguir, a tabela com os números obtidos pelos organizadores e pela Polícia Militar:

Estimativa de público divulgado pela APOGLBT SP

Ano	Edição	Organizadores	Polícia Militar	Datafolha
1997	I		2.000	
1998	II		8.000	
1999	III		35.000	
2000	IV	120.000	100.000	
2001	V		200.000	
2002	VI	700.000	400.000	
2003	VII	1.000.000	800.000	
2004	VIII	1.800.000	1.500.000	
2005	IX	2.500.000	1.800.000	
2006	X	3.000.000	**2.500.000*** Valor incluído no Guiness Book.	
2007	XI	3.500.000		
2008	XII	3.400.000		
2009	XIII	3.100.000		
2010	XIV	3.500.000		
2011	XV	4.000.000		
2012	XVI	4.500.000		270.000
2013	XVII	4.000.000	600.000	220.000
2014	XVIII		100.000	
2015	XIX	2.000.000	20.000	
2016	XX	3.000.000	190.000	

Em 2017 e 2018: 3.000.000 de pessoas.

Fonte: os autores

5 I AS TEMÁTICAS: 2008 - 2018 EM SÃO PAULO

Esse movimento é organizado pela Organização Não Governamental a Associação da Parada do Orgulho LGBTQIA+ de São Paulo ocorre anualmente de forma ininterrupta anualmente com temas provocativos no sentido de apelo ao direito à vida, combate a homofobia, consciência social, respeito, igualdade e diversidade sexual, conforme Nunes e Schmidt (2019).

O evento é composto por pessoas diversas, LGBTQIA+ ou não, travestidas ou compondo um figurino colorido, chamativo e descontraído. Também levam ao evento bandeiras de luta, mais especificamente a bandeira do movimento, simbolizado por um arco íris em linhas coloridas paralelas, sempre ao som de músicas, shows, artistas e personalidades públicas.

Tendo como referência os últimos 10 anos, os temas selecionados demonstram o apelo da população LGBTQIA+ no sentido do exercício de direito fundamentais e cidadania dessa minoria vulnerável da sociedade.

No ano de 2008 Parada XII “Homofobia mata: por um Estado Laico de fato” em decorrência do alto índice de violência e assassinatos o apelo do ano de 2008 foi direcionado à homofobia, sobre esse ano:

> Esse ano é marcado por um aumento significativo de crimes motivados por preconceito. No relatório anual do GGB, são 190 mortos, passando de um assassinato a cada três dias (números de 2007), para dia sim, outro não. Pernambuco foi o estado mais violento (27 mortes), seguido da Bahia (18 mortes) e São Paulo (18 mortes). O relatório citado acima é divulgado todos os anos pelo site do grupo. Nessa publicação, referente a 2008, a nota se refere à quantidade de crimes como um holocausto e ainda questiona que, apesar do aumento de paradas gays, de números mais expressivos de representantes gays na política e no programa “Brasil sem homofobia”, instituído pelo governo Lula, a violência homofóbica continua crescendo em nosso país. (POSSAMAI; NUNES, 2011, P. 278).

Referente ao ano de 2009 na XIII Parada o tema foi “Sem homofobia, mais cidadania. Pela isonomia de direitos”, os índices de violência continuam altos e consequentemente a população LGBTQIA+ ficam marginalizados.

> Além de reivindicações semelhantes a 2008, o número de homicídios homofóbicos aumentou, mas ficou bem próximo dos números do ano anterior. Segundo o relatório do GGB, houve oito crimes a mais que em 2008. No total, foram 198 mortes. Os estados mais violentos foram a Bahia (novamente) e agora o Paraná entra nessa triste lista. Ambos registraram 25 crimes cada um. (POSSAMAI; NUNES, 2011, P. 279).

“Vote contra a homofobia, defenda a cidadania” esse foi o tema escolhido para a Parada XIV do ano de 2010, tendo em vista que era época de eleições presidenciais e infelizmente meses depois na Avenida Paulista, mesmo local onde ocorrem as manifestações, jovens gays foram agredidos por outras pessoas que vinham em direção

contrária. Um deles possuía uma lâmpada florescente, que foi utilizada para agredir uma das vítimas, conforme Possamai e Nunes (2011).

No tocante ao ano de 2011 o tema da XV Parada do Orgulho LGBTI+ foi "Amai-vos uns ao outros: chega de homofobia" o tema escolhido tem viés político, tendo em vista que busca, segundo Exame (2011) "O Reconhecimento da união civil entre pessoas do mesmo sexo e PLC 122 estão em pauta na manifestação pró lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais."

> Em carta, a Associação da Parada do Orgulho GLBT (APOGLBT) de São Paulo, responsável por organizar o evento, se justificou: "Respeitosamente, nos apropriamos da frase 'Amai-vos uns aos outros' para pedir fim à guerra travada entre religião e direitos humanos, financiada pelas brasileiras e brasileiros que dão voz aos fundamentalistas e extremistas que ocupam as cadeiras do Parlamento e espaço nas mídias." (EXAME. 2011)

O tema trouxe polêmica junto à Igreja católica, sendo que o cardeal-arcebispo de São Paulo, Dom Odilo Scherer fez crítica a escolha do tema, conforme Exame (2011) as palavras foram: " 'Amai-vos uns aos outros' é apenas uma parte do mandamento novo de Jesus; sem a outra parte – 'como eu vos amei' -, as belas palavras de Jesus ficam genéricas, ambíguas, expostas à instrumentalização subjetiva e ao deboche desrespeitoso."

Foi abordado no ano de 2012 na XVI Parada do Orgulho LGBTQIA+ o tema "Homofobia tem cura: educação e criminalização". No ano de 2011 cogitou-se um projeto "Escola sem homofobia" para distribuição de kits nas escolas públicas com o enfoque de trabalhar o tema da homofobia em sala de aula e no ambiente escolar, buscando conscientização, compreensão e combate.

Em que pese o parecer favorável da Unesco, houve polêmica entre os deputados, inclusive o antigo deputado federal e atual Presidente da República Jair Bolsonaro distribuiu panfletos contra a divulgação do material. Tal tema é importante, tendo em vista os índices de violência praticados nas escolas:

> A questão da homofobia é presente nas escolas, especialmente no ensino médio. Segundo pesquisa da Unesco divulgada em 2004 e raplicada em 241 escolas públicas e privadas em 14 capitais brasileiras, 39,6% dos estudantes masculinos não gostariam de ter um colega de classe homossexual, 35,2% dos pais não gostariam que seus filhos tivessem um colega de classe homossexual, e 60% dos professores afirmaram não ter conhecimento o suficiente para lidar com a questão da homossexualidade na sala de aula. (G1, 2011).

Na época a Associação da Parada do Orgulho LGBTQIA+ divulgou um manifesto reivindicando a distribuição dos kits produzidos pelo projeto Escola Sem Homofobia. A entidade pede ainda a criminalização da homofobia, a fim de que seja combatida no momento de sua ação, Duarte (2012).

A XVII Parada do Orgulho LGBTQIA+ de 2013 teve como tema "Para o armário nunca mais. União e conscientização na luta contra a homofobia", segundo Carta Capital (2013)

“[..] a ideia é dar uma resposta à perseguição dos conservadores e, ao mesmo tempo, convocar a comunidade a se manter firme e esclarecida no combate à discriminação.”

Em 2014 o tema da XVIII Parada do Orgulho LGBTQIA+ “País vencedor é país sem HomoLesboTransFobia! Chega de Mortes! Criminalização Já! Pela aprovação da Lei de Identidade de Gênero!” Foi a primeira Parada com enfoque à população T (transgêneros), segundo Castanho (2014) buscava “[..] a aprovação do projeto de lei de identidade de gênero que autoriza transexuais a trocar nome, foto e sexo em documentos oficiais sem a necessidade de fazer cirurgia de mudança de sexo, terapia hormonal ou autorização judicial.”

No que tange ao ano de 2015 o tema da XIX Parada do Orgulho LGBTQIA+ “Eu nasci assim. Eu cresci assim. Vou ser sempre assim. Respeitem-me”, as principais conquistas obtivas ao longo do tempo foram provenientes de decisões judiciais e a parada em questão pediu respeito. Contou com a presença de evangélicos com cartazes de repúdio a homofobia e pedindo perdão referente ao tratamento da igreja desferido à população LGBTQIA+.

O prefeito de São Paulo na época, Fernando Haddad, ratificou a obrigação do Poder Público para garantia dos direitos. “O Poder Público tem que ir além da tolerância. Tem que defender a tolerância, combater a intolerância, mas tem que ter um componente social de resgate da cidadania também” (FÓRUM, 2015).

Em 2016 o tema da XX Parada do Orgulho LGBTQIA+ “Lei de identidade de gênero já. Todas as pessoas juntas contra a Transfobia. Chega de mortes!”, tinha como propósito o foco no Projeto de Lei 122 de 2006, que tipifica a homofobia como crime. Segundo o Prefeito de São Paulo Fernando Haddad “ Nós entendemos que isso aqui é uma parada cívica. Para nós, infelizmente, ainda não é uma festa”, disse o prefeito, que lembrou as “atrocidades” cometidas por pessoas que têm preconceito.” (CARTA CAPITAL, 2016).

O tema da XXI Parada do Orgulho LGBTQIA+ no ano de 2017 abordou “Independente de nossas crenças nenhuma religião é lei. Todas e todos por um Estado Laico”, segundo a ONG APOGLBT SP (Associação da Parada do Orgulho de Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros de São Paulo) organizadora da Parada:

> Este tema foi discutido em várias reuniões ao longo do ano desenvolvido pela ONG em parceria com coletivos, outras ONGs LGBTs e militantes independentes, onde, entre diversas questões, o fundamentalismo religioso tem ganhado dentro da política grande importância aos avanços e retrocessos morais sobre os assuntos ligados à diversidade (EXAME, 2017).

O Tema da Parada do Orgulho LGBTQIA+ no ano de 2018 foi político com o escopo de conscientizar sobre as eleições que iriam ocorrer em 2018 para Presidente no país “Poder para LGBTI+, Nosso Voto, Nossa Voz” e segundo o site BOL (2018) referente ao tema escolhido para a 22º Edição da Parada em 2018:

> A 22ª edição do evento terá como tema ‘Eleições’, sob o seguinte slogan:

> 'Poder para LGBTI+, Nosso Voto, Nossa Voz'. A ideia, então, é mostrar, artisticamente, a necessidade do cidadão ser respeitado por meio do voto, a importância da eleição consciente e a expressão artística do orgulho de ser LGBT (BOL, 2018).

De acordo com Martins (2018) a temática, estrategicamente escolhida, "[...] tem a proposta de aumentar a representatividade no Congresso Nacional e ganhar influência nas pautas políticas, que ainda são definidas em grande parte pela bancada conservadora". Visando conquistar espaços institucionalizados para garantir atores políticos que efetivamente sejam do grupo ou que seja reconhecido pela comunidade.

Conforme se observou ao longo de 10 anos os temas abordados nas manifestações sempre estiveram relacionados a aspectos para a garantia de uma vida com plena cidadania. Temas que colocaram pautas múltiplas ligadas ao respeito, ao combate à homofobia, à participação nos processos políticos. Isso significa que, a Parada do Orgulho LGBTQIA+ é genuinamente um processo de folkcomunicação que consagra a busca dos direitos fundamentais da minoria LGBTQIA+.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A constância da manifestação (22 anos) já representa uma identidade de minoria que foi, sistematicamente, estabelecendo diálogos com outros grupos ou até mesmo com o próprio, conferindo respeitabilidade, dignidade e cidadania. Esse processo confere a folkcomunicação não a originalidade ou a antiguidade da produção cultural, mas sim seus mecanismos de potencializar as relações interpessoais e interculturais. Ela ocorre com meios possíveis aos grupos marginalizados e com linguagens em que ocorre a interatividade (SCHMIDT, 2013).

Algumas das temáticas trabalhadas amplamente na arena social e política que a Parada do Orgulho LGBTQIA+ desenvolve na cidade de São Paulo, transformam-se em aspectos estratégicos de sobrevivência – quiçá, de autonomia – desse grupo marginalizado. Com isso, a busca pela igualdade da minoria LGBTQIA+ ganhou força no decorrer dos anos e, anualmente, essa manifestação que é realizada desde 1997 na principal Avenida da Cidade de São Paulo, vem demarcando sua identidade gerando um agendamento de políticas públicas para seu grupo e para o evento.

Constatou-se que a manifestação folkcomunicacional da Parada LGBTQIA+ tem função mediadora de diálogo intercultural. Ela promove o enriquecimento cultural ao mesmo tempo em que protesta para o fortalecimento do grupo e para a conquista de direitos em que se garantam: a vida, o combate a homofobia, a igualdade, a liberdade, o respeito e a inclusão social.

E ainda, que nesse processo de Folkcomunicação, o papel do agente comunicador, o Líder de folk, assumidamente desempenhado pela APOGLBT SP (Associação da Parada do Orgulho de Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros de São Paulo), atende plenamente a sua audiência reverberando ainda em diferentes outros públicos. Suas mensagens se

expandem por meio de apropriações e criação de mecanismos comunicativos – temas estratégicos – que pressionam pautas nos espaços hegemônicos: nas mídias, na agenda política e econômica.

Incorporar temas da realidade social da minoria marginalizada na produção cultural popular agrega elementos comunicativos que atualizam o grupo às linguagens do universo midiatizado. Isso significa que, a folkcomunicação atualiza as expressões e as mensagens incorporando mecanismos internos ou externos ao grupo para criar efetividade à sua comunicação.

Por fim, se a Parada propaga sua expressão para o mundo, pois acaba pautando mídias massivas tradicionais e alternativas, a mesma manifestação cria um diálogo com diferentes níveis sociais das pessoas comuns, aos artistas, à instituições religiosas, empresas, organizações governamentais. De forma mais pragmática, a Parada LGBTQIA+ é Folkcomunicação, como uma série de ações que vão sedimentando uma via para a inclusão dessa minoria numa arena política mais igualitária.

REFERÊNCIAS

APOGLBT . **Temas e históricos.** Disponível em < http://paradasp.org.br/quem-somos/> (último acesso 30/09/2019).

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS DO BRASIL (ANTRA). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais no brasil em 2018.** Disponível em < https://antrabrasil.files.wordpress.com/2019/01/dossie-dos-assassinatos-e-violencia-contra-pessoas-trans-em-2018.pdf> (último acesso 25/02/2019).

BELTRÃO. Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados.** São Paulo: Editora Cortez, 1980.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia M. **Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos.** São Paulo: Claro enigma, 2012.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** – Vade Mecum RT. 14. ed., rev., ampl. e atual até 30.12.2016. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2017.

CADERNO Globo 12. **Corpo:** artigo indefinido. São Paulo: Globo Comunicação e Participantes S.A., 2017

CARREIRA, Renan. **Parada Gay tenta resgatar viés político em meio a festa.** Disponível em < https://exame.abril.com.br/mundo/parada-gay-tenta-resgatar-vies-politico-em-meio-a-festa/ > (último acesso 30/09/2019).

CARTA CAPITAL. **Parada LGBT de SP define lema para 2013:** "Para o armário, nunca mais! – União e conscientização na luta contra a homofobia" Disponível em < https://envolverde.cartacapital.com.br/parada-lgbt-de-sp-define-lema-para-2013-para-o-armario-nunca-mais-uniao-e-conscientizacao-na-luta-contra-a-homofobia/ > (último acesso 30/09/2019).

CARTA CAPITAL. **Parada do Orgulho LGBT protesta contra homofobia.** Disponível em < https://www.cartacapital.com.br/sociedade/parada-do-orgulho-lgbt-protesta-na-capital-paulista-contra-homofobia-3774/ > (último acesso 30/09/2019).

CASTANHO, William. **Transexuais pressionam e mudam tema da Parada Gay de SP.** Disponível em < https://exame.abril.com.br/brasil/transexuais-pressionam-e-mudam-tema-da-parada-gay-de-sp/ > (último acesso 30/09/2019).

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural:** Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DUARTE, Nathália. **Parada LGBT de 2012 vai pedir educação para 'curar' homofobia.** Disponível em < http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/05/parada-lgbt-de-2012-pede-educacao-para-curar-homofobia.html > (último acesso 30/09/2019).

FÓRUM. **Parada LGBT:** manifestantes denunciam discriminação e pedem respeito. Disponível em < https://revistaforum.com.br/lgbt/parada-lgbt-manifestantes-denunciam-discriminacao-e-pedem-respeito/ > (último acesso 30 de setembro de 2019).

FÓRUM. **Parada do Orgulho LGBT reúne multidão em SP**: A 21ª edição do evento teve como tema a defesa pelo Estado laico. Disponível em < https://revistaforum.com.br/noticias/parada-orgulho-lgbt-reune-multidao-em-sp/ > (último acesso 30/09/2019).

POSSAMAI, Paulo César. NUNES, Anderson da Cruz. **O tema da homofobia em dissertações e teses.** MÉTIS: história & cultura – v. 10, n. 20, p. 273-284, jul./dez. 2011

G1. **Projeto de distribuir nas escolas kits contra a homofobia provoca debate.** Disponível em < http://g1.globo.com/educacao/noticia/2011/05/projeto-de-distribuir-nas-escolas-kits-contra-homofobia-provoca-debate.html > (último acesso 30/09/2019).

G1. **O que é ser queer.** Disponível em < https://g1.globo.com/pop-arte/diversidade/noticia/2022/06/29/o-que-e-ser-queer.ghtml > (último acesso em 12/12/2022).

G1. **Entenda o que é ser assexual.** Disponível em < https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/12/entenda-o-que-e-ser-assexual-e-conheca-famosos-que-ja-assumiram-a-orientacao-sexual.ghtml > (último acesso em 12/12/2022).

GIOVANNI, Geraldo Di; NOGUEIRA, Marco Aurélio (Orgs). **Dicionário de Políticas Públicas.** 3ª Edição. São Paulo: Editora UNESP, 2018

GORISCH, Patricia Cristina Vasques de Souza. **O Reconhecimento dos direitos humanos LGBT de Stonewall à Onu**. São Paulo: APPRIS, 2014.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero:** conceitos e termos. 2.ed. Brasília: Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional – EDA/FBN, 2012.

JUBILUT, Liliana et all. **Direito à Diferença:** aspectos teóricos e conceituais da proteção às minorias e aos grupos vulneráveis. Vol. 1. São Paulo: Saraiva, 2013.

NUNES, Vanessa E. F.; SCHMIDT, Cristina S.P. **A Parada do Orgulho LGBT na cidade de São Paulo:** manifestação cultural de empoderamento e combate ao preconceito. X Seminário Internacional de Políticas Culturais. RJ: Casa Ruy Barbosa, 2019.

OLIVEIRA, Antonio Deusivam de; PINTO, Cristiano Rosalino Braule. **Transpolíticas** públicas. Prefácio. OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Campinas: Papel Social, 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Brasil é um dos países que registram mais agressões contra pessoas LGBTI.** Disponível em < https://nacoesunidas.org/brasil-e-um-dos-paises-que-registram-mais-agressoes-contra-pessoas-lgbti/ > (último acesso 25/02/2019).

RIOS JUNIOR, Carlos Alberto. Direitos das Minorias e limites jurídicos ao poder constituinte originário. São Paulo: Edipro, 2013.

SCHMIDT, Cristina. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados.** (IN) MELO, Jose Marques (Org.). Fortuna crítica de Luiz Beltrão – Dicionário Bibliográfico. SãoPaulo: Intercom, 2012.

SCHMIDT**,** Cristina. **Redes virtuais como espaço mobilizador dos grupos culturalmente marginalizados.** XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, AM: UFAM, 2013.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO GOVERNO DE SÃO PAULO. **Questões LGBT são pauta de ocupação na Oficina Cultural Alfredo Volpi.** Disponível em: < http://www.cultura.sp.gov.br/tag/parada-gay/> (último acesso 20/02/2019).

UNIVERSA UOL. **Brasil lidera ranking de mortes de travestis e trans; um é morto a cada 48h.** Disponível em: < https://universa.uol.com.br/noticias/redacao/2018/01/09/brasil-lidera-ranking-de-mortes-de-travestis-e-trans-um-e-morto-a-cada-48h.htm> (último acesso 25/02/2019).

MANUAL DE INSTRUÇÕES DO INDIVIDUALIZED MUSIC THERAPY ASSESSMENT PROFILE (IMTAP)

Data de aceite: 03/08/2023

Alexandra Monticeli
Mestre em Cognição e Comportamento pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Cybelle Loureiro
Professora Doutora do Curso de Musicoterapia da Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Instrumentos e Canto.

Esta pesquisa é financiada pela CAPES.

RESUMO: A Musicoterapia vem se consolidando cada dia mais como uma ciência, entretanto, ainda jovem, tendo emergido depois da Segunda Guerra Mundial (OLIVEIRA e GOMES, 2014). Grande parte de seus instrumentos de avaliação, portanto, ainda necessitam ter sua eficácia comprovada. O Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) foi criado com a intenção de suprir as necessidades de profissionais musicoterapeutas de disporem de um instrumento próprio da área que fosse capaz de captar as nuances do tratamento (BAXTER et al., 2007). Em 2012, Silva traduziu a tabela para o português brasileiro, contudo não existem registros de tradução para o passo-a-passo da aplicação do instrumento. Uma revisão integrativa demonstrou que o IMTAP é amplamente aplicado no Brasil, porém com um alto nível de aplicações errôneas. Portanto, é importante e necessário para a área que haja um Manual de Instruções que direcione sua aplicação adequada, evitando possíveis desvios que avariem sua qualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Musicoterapia. IMTAP. Manual de Instruções. Avaliação.

INDIVIDUALIZED MUSIC THERAPY ASSESSMENT PROFILE (IMTAP) INSTRUCTION MANUAL

ABSTRACT: Music Therapy has been consolidating itself more and more as a science, however, still young, having emerged after the Second World War (OLIVEIRA and GOMES, 2014). Most of its assessment instruments, therefore, still need to have their effectiveness proven. The Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) was created with the intention of meeting the needs

of professional music therapists to have their own instrument in the area that was able to capture the nuances of the treatment (BAXTER et al., 2007). In 2012, Silva translated the table into Brazilian Portuguese, however there are no translation records for the step-by-step application of the instrument. An integrative review showed that IMTAP is widely applied in Brazil, but with a high level of misapplications. Therefore, it is important and necessary for the area to have an Instruction Manual that directs its proper application, avoiding possible deviations that affect its quality.
KEYWORDS: Music Therapy. IMTAP. Instruction manual. Assessment.

INTRODUÇÃO

Em se tratando de avaliações, os testes são as ferramentas principais para conseguir se mensurar o nível de desenvolvimento de um sujeito, em comparação a um escore pré-determinado de desempenho esperado (FONTOURA et al., 2012). Inúmeras áreas da saúde se munem deste artifício para poderem entender melhor em que estado seu paciente se encontra e quais são os caminhos que devem ser trilhados para que ele atinja seu ápice de performance (THAUT, 2000). Na Musicoterapia, este caminho é feito por meio de uma sistematização criteriosa com base no manejo do uso da música e seus elementos em consonância com a relação terapêutica, com o apoio indissociável de instrumentos de mensuração, como escalas, avaliações e protocolos.

Uma avaliação sistemática em Musicoterapia visa obter um marco do estado do paciente no início e durante todo o processo do tratamento até o seu final (THAUT, 2000). Com o avanço dos processos musicoterapêuticos, muitos profissionais passaram a ter dificuldade em encontrar uma forma de avaliar e quantificar o desenvolvimento global de seus pacientes, tanto em aspectos físicos quanto emocionais, sociais e cognitivos. Nessa busca, frequentemente, recorre-se a avaliações da área da psicologia ou da educação, que, por sua vez, podem gerar avaliações incompletas ou mesmo imprecisas por não contemplarem aspectos específicos da Musicoterapia (GREGORY, 2000).

Assim, com o objetivo de se criar um protocolo próprio da Musicoterapia, em 2007, um grupo de pesquisadores ingleses conduzidos por Baxter desenvolveram o chamado The Individualized Music Therapy Assessment Profile, conhecido como IMTAP. Ele foi pensado para que houvesse uma forma de se obter uma descrição narrativa sobre as sessões ao longo do processo.

Segundo a União Brasileira de Associações de Musicoterapia (UBAM, 2018), “Musicoterapia é um campo de conhecimento que estuda os efeitos da música e da utilização de experiências musicais, resultantes do encontro entre o/a musicoterapeuta e as pessoas assistidas”. Ela também visa o favorecimento das possibilidades de agir e existir do ser, podendo ser aplicada em comunidades, organizações, instituições de saúde, de forma coletiva ou individual. Visa promover, prevenir e reabilitar a saúde e transformar contextos comunitários e sociais. De fato, Urios, Duque e Moreno (2011), que estudaram o

funcionamento cerebral de músicos profissionais, confirmam o papel benéfico da música no funcionamento cognitivo e emocional dos indivíduos, o que reforça a Musicoterapia como um meio de intervenção altamente funcional.

As intervenções em Musicoterapia objetivam o desenvolvimento através de audição, recriação, improvisação e composição musical (BRUSCIA, 2016). Esses procedimentos têm se mostrado uma forma eficaz de tratamento de muitas condições, incluindo as neuropsicológicas. Seus métodos e técnicas próprios podem alcançar uma melhora na qualidade de vida das pessoas (LOUREIRO e ROSÁRIO, 2017).

O IMTAP

Todos os fatos discorridos nesta seção têm como referência o livro de publicação original do IMTAP, intitulado "The Individualized Music Therapy Assessment Profile", de autoria de Holly Baxter, Julie Berghofer, Lesa MacEwan, Judy Nelson, Kasi Peters e Penny Roberts. Foi publicado em 2007 pela Jessica Kingsley Publishers, em Londres. O conteúdo completo é disposto em 196 páginas.

Uma vez que a Musicoterapia possui diversas metodologias, linhas de abordagem e uma ampla gama de entendimento acerca de suas práticas, um grupo de musicoterapeutas se uniu a profissionais de outras áreas (fonoaudiologia, educação especial e psicologia) para criar uma avaliação que fosse capaz de captar todas as nuances observáveis em um processo musicoterapêutico. Com a junção dos pontos de vistas de todos estes olhares, criou-se o Perfil de Avaliação Individualizado em Musicoterapia (Individualized Music Therapy Assessment Profile, IMTAP) (BAXTER et al., 2007).

Conhecido pela comunidade musicoterapêutica como IMTAP (sigla que reúne as iniciais do nome da avaliação, em inglês, e já apresentado pelos autores originais em sua publicação), este é designado como um processo avaliativo em diferentes níveis desde a admissão do paciente até a confecção de relatórios gráficos, que permitem uma análise visual e clara do desenvolvimento do paciente ao longo do tempo.

O IMTAP foi pensado para ser aplicado em crianças e adolescentes, contudo, os autores não especificam exatamente quais os limites de idade para tais definições, fato que pode ser questionado, uma vez que as descrições acerca de qual idade corresponde a crianças e adolescentes varia de acordo com especialistas e com legislações

Em se tratando da aplicação do IMTAP, Baxter et al. (2007) apontam que ele é capaz de avaliar pacientes que apresentem diversos casos diagnosticais, "incluindo indivíduos com múltiplas deficiências físicas graves, distúrbios de comunicação, autismo, distúrbios emocionais graves, deficiências sociais, dificuldades de aprendizagem e muitos outros desafios" (p. 13, tradução nossa).

O IMTAP avalia o estado em que o indivíduo se encontra em dez domínios independentes, divididos por subdomínios. Cada um desses subdomínios possui uma

série de habilidades, em um total de 374 habilidades na escala completa. Os domínios são: musicalidade, comunicação expressiva, comunicação receptiva/percepção auditiva, interação social, motricidade ampla, motricidade fina, motricidade oral, cognição, habilidade emocional e habilidade sensorial. De acordo com os autores, cada um destes domínios pode ser aplicado independentemente ou em sua totalidade. Seus resultados traçam o perfil do indivíduo, enfatizando os seus pontos fortes e as áreas em que mostra maior dificuldade. As atividades utilizadas pelo IMTAP não são prescritas e não precisam seguir uma abordagem específica. Cabe ao musicoterapeuta aplicar uma atividade que ele julgue pertinente para evidenciar aquele domínio buscado em seu paciente.

Não há uma definição de quanto tempo é necessário para a aplicação do IMTAP, contudo seus autores apontam que, para uma avaliação completa e bem planejada, sejam realizadas no mínimo três sessões, com pelo menos 30 minutos de duração cada. Baxter et al (2007) também sugerem que todas as sessões sejam gravadas em vídeo, para análise cuidadosa posterior, entretanto isto não é obrigatório.

O IMTAP não é utilizado para fazer diagnósticos e nem para a comparação entre sujeitos, permitindo apenas avaliar a mesma pessoa em diferentes momentos, indicando suas áreas com maiores potenciais e com maiores dificuldades. Ele é utilizado para avaliação do desempenho do indivíduo no início e no final do período de submissão ao processo de Musicoterapia. Porém, ele não traz pontos balizadores acerca dos desenvolvimentos esperados em cada idade e/ou queixas.

Ao fim da avaliação, uma medida é calculada, sendo possível que o paciente participante atinja as seguintes proporções: N = Nunca = 0%; R = Raramente = Abaixo de 50%; I = Inconsistente = 50-79% e C = Consistente = 80-100%. Esta forma de se avaliar é denominada como Sistema NRIC, que pode ser praticado de duas formas: por valor estimado ou por pontos.

Um ponto importante a ser discorrido diz respeito à qualificação do aplicador do IMTAP. Baxter et al. (2007) afirmam que tal protocolo foi projetado para ser usado por musicoterapeutas certificados e registrados em seus conselhos/associações referentes, bem como por estudantes e estagiários de musicoterapia que estejam sob supervisão direta de um musicoterapeuta certificado. Os demais profissionais estão habilitados a analisar e utilizar as informações colhidas pelo IMTAP, mas não devem aplica-lo.

No Brasil, Silva (2012) traduziu o IMTAP e proveu Validade de Conteúdo para toda a versão brasileira do instrumento e Validade Convergente para apenas um de seus domínios: “comunicação expressiva”.

Desde sua tradução para o português brasileiro que é possível encontrar grande número de aplicações do IMTAP em pesquisas dos mais variados objetivos e com diversas populações. Exemplos são: avaliação de pessoas com deficiências múltiplas (ARAUJO, 2015; AMOR, 2017; RODRIGUES, 2019), distúrbios da comunicação (COVRE, 2015; COSTA e PIAZZETTA, 2017), transtorno do espectro autista (SILVA, 2017; PISMEL e

PIAZZETTA, 2017; TOMASELLI e PIAZZETTA, 2017; CHANYANIT et al., 2019; FREIRE, 2019), problemas sociais (PRASHYANUSORN et al., 2010; BURIĆ, 2013; KNAPIK-SZWEDA, 2019), transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH) (SALOKIVI, 2012), dificuldades intelectuais (SILVA, 2020), cuidados paliativos (JÚLIO, 2018; FREITAS et al., 2019), pessoas com transtornos de aprendizagem (MONTICELI, 2020) entre outras condições, inclusive em pessoas sem transtornos específicos diagnosticados (SILVA, 2017).

Em 2007, no lançamento do IMTAP para uso clínico, seus autores escreveram o livro intitulado "The Individualized Music Therapy Assessment Profile: IMTAP", onde é descrito, ao longo de suas 192 páginas, princípios básicos de aplicação do instrumento, bem como as expectativas pensadas por seus criadores. Entretanto, talvez por conta de sua extensão, é comum encontrar pesquisas onde o IMTAP foi aplicado não seguindo o que foi estipulado por Baxter et al (2007), o que leva ao questionamento se apenas esta obra é suficiente para sanar e explanar sobre todos os aspectos relacionados à utilização deste instrumento tão extenso.

Portanto, faz-se necessária uma descrição cuidadosa e verossímil acerca das especificações dadas pelos autores em sua publicação original do instrumento, ao mesmo tempo se prezando por atingir uma menor extensão. Nestes moldes, aumenta-se a perspectiva de que o IMTAP poderá ser aplicado de maneira mais próxima à inicialmente concebida, o que pode fazer com que os resultados alcançados sejam significativos simplesmente pelo fato de o instrumento estar sendo aplicado no público destinado, na faixa etária abarcada e da maneira proposta inicialmente.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Para o desenvolvimento desta pesquisa, optou-se pela revisão integrativa. Segundo Souza et al. (2010), este tipo de sistemática se propõe a identificar o conhecimento atual de um tema, uma vez que tem a intenção de analisar, identificar e sintetizar resultados de pesquisas independentes que foquem em um mesmo assunto. Desta forma, visa contribuir beneficamente na prática de uma atividade e no pensamento crítico acerca da mesma.

A Figura 1, abaixo, apresenta um fluxograma que demonstra o processo da busca de trabalhos onde o IMTAP tenha sido utilizado. As plataformas usadas para realizar tais pesquisas foram: PubMed, SciElo, CAPES, Google Acadêmico e Cochrane internacional e nacional. As palavras-chaves escolhidas foram: musicoterapia, music therapy, IMTAP.

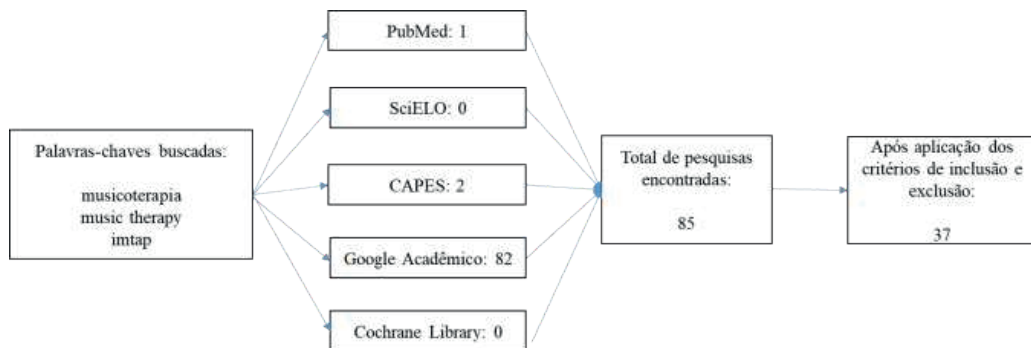



Figura 1. Fluxograma exemplicando os termos e busca e as plataformas utilizadas para pesquisa.

Das 85 pesquisas encontradas, 37 serão consideradas por se adequarem aos critérios de inclusão e exclusão previamente definidos, que foram:

- INCLUSÃO: algum domínio do IMTAP ter sido aplicado durante o desenvolvimento do estudo;

aplicado durante o desenvolvimento do estudo;

- EXCLUSÃO: o IMTAP ter sido apenas citado como um instrumento de avaliação em musicoterapia, mas não ter sido utilizado na prática. Tomou-se também o cuidado de não repetir trabalhos diferentes que tenham sido advindos de uma mesma coleta de dados, contudo tendo gerado diversas publicações.

Ao final, 37 pesquisas se adequaram aos critérios propostos, sendo elas realizadas no Brasil, Malásia, Países Baixos, Croácia, Finlândia, Estados Unidos e Portugal.

Analisando o conteúdo levantado, nota-se que das 37 pesquisas elencadas, apenas duas utilizaram o IMTAP em sua totalidade: Raposo (2013) e Silva (2012). O trabalho de Raposo trata- se de uma dissertação de mestrado de seu curso, realizado nas Universidades Lusíadas (em Portugal) e que se utilizou da versão em inglês do IMTAP. Por sua vez, o trabalho de Silva (2012) é também uma dissertação de mestrado, onde a intenção era a de se traduzir o instrumento para o português brasileiro, além de validar sua utilização no Brasil, o que torna necessária a aplicação do conteúdo do total do IMTAP.

Em média, foram utilizados 2,9 dos 10 domínios existentes. Em suas descrições, os autores não apresentam motivos para não terem aplicado o instrumento por completo, e sim explicitam que optaram por domínios específicos que explicitavam habilidades que iam ao encontro dos objetivos do trabalho em si. Portanto, se a pesquisa buscava investigar questões acerca de comunicação, havia mais proximidade com o tema optar por aplicar o domínio "comunicação expressiva" do que o "motricidade ampla", por exemplo.Outro ponto que chama a atenção diz respeito à não adequação com a recomendação dada pelos autores do IMTAP acerca da aplicação do domínio "musicalidade". Baxter et al. (2007) apontam que este domínio deve ser aplicado todas as vezes que o IMTAP for utilizado em

uma avaliação, uma vez que dentre todo o instrumento, este domínio é o que mais traz informações acerca do desempenho musical do paciente, o que é um fator relevante para um tratamento musicoterapêutico. Ao percebermos que 14 trabalhos (35% do total) não seguiram esta recomendação e que 2 a seguiram apenas parcialmente (somente utilizando as habilidades de "Fundamentos"), levanta-se a hipótese de que as instruções de uso do IMTAP não são claras, fazendo com que os musicoterapeutas a utilizem de forma errônea em alguns momentos.

Outro exemplo claro desta falha no entendimento geral do público sobre a aplicação do IMTAP pode ser encontrado em sua abrangência de faixa etária. Baxter et al. (2007) determinam que o IMTAP foi criado para avaliar crianças e adolescentes (p. 21). Mesmo que os autores não tenham especificado qual compêndio abarca suas definições para os termos, não se pode negar que não é citada a aplicação em bebês, adultos e idosos. Entretanto, podemos encontrar 9 pesquisas que trabalharam com estes públicos (2 trabalhos conduzidos com bebês, 2 conduzidos com adultos e 5 conduzidos com idosos), o que totaliza 24,32% dos 37 trabalhos da amostra.

HIPÓTESE / JUSTIFICATIVA

Percebe-se que por mais que muitos trabalhos tenham sido conduzidos utilizando o IMTAP como forma de avaliação, é possível notar com facilidade um alto nível de aplicações errôneas despendidas pelos musicoterapeutas neste processo. Conceitos básicos apresentados pelos autores em sua versão original (que conta com 196 páginas) não são seguidos com consistência nos trabalhos analisados na revisão bibliográfica. Este fato nos leva a crer que existe um entendimento geral acerca de como a avaliação deve e pode ser aplicada, mas que não condiz com as instruções propostas primariamente.

Portanto, faz-se necessário um Manual de Instruções que auxilie o musicoterapeuta a aplicar o IMTAP de maneira condizente com sua real intenção de prática, levando em consideração suas restrições, regulamentações e princípios, para que então seja alcançada uma avaliação clara, que faça jus ao trabalho da Musicoterapia. Vale citar que não foi encontrado nenhum tipo de trabalho neste sentido sendo conduzido no idioma português, inglês, espanhol, italiano e alemão.

REFERÊNCIAS

AMERICAN MUSIC THERAPY ASSOCIATION. In **A. Elkins (ed) AMTA Member Sourcebook 2005**. Silver Spring, MD: American Music Therapy Association. 2005.

ANDRÉ, A. M. B. **Tradução e validação das escalas Nordoff Robbins: "Relação criança terapeuta na experiência musical coativa" e "Musicabilidade: formas de atividade, estágios e qualidades de engajamento"**. Tese apresentada para a obtenção do grau de doutorado em Sonologia na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 2021.

BAXTER, H. T., BERGHOFER, J. A., MACEWAN, L., NELSON, J., PETERS, K., ROBERTS, P. **The Individualized Music Therapy Assessment Profile: IMTAP**. London: Jessica Kingsley Publishers. 2007.

BEE, H. **O ciclo vital**. Tradução: Regina Garcez. Porto Alegre: Artmed. 1997.

BERNARDO, M. S. **Construção de um manual de instruções para a utilização da Vancouver Scar Scale modificada? versão Baryza**. 2021.

BISHOP, D.V.M. Development of the Children's Communication Checklist (CCC): a method for assessing qualitative aspects of communicative impairment in children. **Jounal Child Psychol**, 39(6): 879-891. 1998.

BRUSCIA, K. Standards for clinical assessment in the arts therapies. **The Arts in Psychotherapy**. 1988.

BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. 3ª edição. Barcelona Publishers. 2016.

CARPENTE, J. **Versão Brasileira da escala Individual Music-Centered Assessment Profile for Neurodevelopmental Disorders (IMCAP-ND): Manual de Aplicação**. New York, NY: Regina Publishers. 2016.

CHASE, K. M. Music therapy assessment for children with developmental disabilities: A survey study. **Journal of music therapy**, v. 41, n. 1, p. 28-54. 2004.

DAVIS, W. B., GFELLER, K. E., THAUT, M. H. **An Introduction to Music Therapy Theory and Practice**. New York: McGraw-Hill. 1999.

ESLAVA-MEIJA, J. **The Attention Profile in MT Assessment for Children: Development and Pilot Study of Validity and Reliability**. PhD thesis, Aalborg University. 2017.

FEDERAL, Governo. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Lei federal, v. 8, 1990.

FERRARI, K. **Musicoterapia: Aspectos de la Sistematización y Evaluación de la Práctica Clínica**. Buenos Aires, Argentina: Ediciones MTD. 2013.

FONTOURA, D. R.; RODRIGUES, J. C.; FONSECA, R.P; PARENTE, M. A. M. P.; SALLES, J. F. Adaptação do Instrumento de Avaliação Neuropsicológica Breve NEUPSILIN para avaliar pacientes com afasia expressiva: NEUPSILIN-Af. **Ciências & Cognição (UFRJ)**. 2011.

GATTINO, G. S., FERRARI, K. D., AZEVEDO, G., SOUZA, F., DAL PIZZOL, F. C., SANTANA, D. Tradução, adaptação transcultural e evidências de validade da escala improvisation assessment profiles (IAPs) para uso no Brasil: Parte 1. **Revista Brasileira de Musicoterapia** 20, 1, 92-116. 2016.

______, SILVA, A. M., FIGUEIREDO, F. G., SCHÜLLER-FACCINI, L. KAMUTHE video microanalysis system for use in Brazil: Translation, cross-cultural adaptation and evidence of validity and reliability. **Healt Psychology Report** 5, 1, 1-13. 2017a.

______, AZEVEDO, G. T., SOUZA, F. Tradução para o português brasileiro e adaptação transcultural da escala Music in Everyday Life (MEL) para uso no Brasil. **Brazilian Journal of Music Therapy**, (Especial). 2017b.

GERALDO, M., TIBÚRCIO, S. P. Avaliação gráfica da escala IMTAP (Individulized Music Therapy Assessment Profile). **X Encontro Nacional de Estudantes de Musicoterapia (ENEMT)**. São Leopoldo: Faculdades EST, Rio Grande do Sul. Brasil. 2018.

GREGORY, D. Test instruments used by Journal of Music Therapy authors from 1984-1997. **Journal Music Ther. Summer**, 37(2):79-94. PubMed PMID: 10932123. 2000.

GUNNING, T. G. **Creating Literacy Instruction for All Children**, 3rd ed. Boston, MA: Allyn and Bacon. 2000.

KIRKLAND, K. **International dictionary of music therapy**. Routledge. 2013.

LATHOM, W. Role of Music Therapy in the Education of a Handicapped Children and Youth. **National Association for Music Therapy**. 1980.

LOUREIRO, C. M. V., ROSÁRIO, V. M. **Técnicas da Musicoterapia Neurológica. Apostila com a tradução das principais técnicas da Musicoterapia Neurológica de acordo com Thaut (2008) e Thaut & Hoemberg (2014)**. [Apostila da disciplina de Musicoterapia: lesado motor] Belo Horizonte, Brasil. 2017.

MONTICELI, A.; PINHEIRO, Â.; MARQUES, K.; VIANA, R. Análise do domínio “Cognição” do protocolo Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP). **Per Musi**, 40, 1-20. 2021.

OLLAIK, L. G.; ZILLER, H. M. Concepções de validade em pesquisas qualitativas. **Educação e Pesquisa**, v. 38, n. 1, p. 229-242. 2012

PAPALIA, D., FELDMAN, R. (Colab.). **Desenvolvimento Humano**. 12ª ed. Porto Alegre: AMGH Editora. 2013.

PAVLICEVIC, M. Interpersonal processes in clinical improvisation: Towards a subjectively objective systematic definition. **The art and science of music therapy: A handbook**, p. 167-178. 1995.

PIMENTA, C. A. M. **Guia para construção de protocolos assistenciais de Enfermagem**. São Paulo: COREN-SP. 2017. Disponível em: http://www.coren-sp.gov.br/sites/default/files/Protocolo-web.pdf.

SILVA, A. M. **Tradução para o Português Brasileiro e Validação da Escala Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) Para Uso no Brasil**. Dissertação para obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Saúde da Criança e do Adolescente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. 2012.

______. **Reprodutibilidade e validade discriminante dos domínios social e de comunicação expressiva da escala Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) aplicada a crianças e adolescentes com transtornos do espectro do autismo e com desenvolvimento típico**. Tese para obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Saúde da Criança e do Adolescente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. 2017.

______, GATTINO, G. S., ARAUJO, G. A., MARIATH, L. M., RIESGO, R. S., SCHULER-FACCINI, L. Tradução para o Português Brasileiro e Validação da Escala Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) para uso no Brasil. **Revista Brasileira de Musicoterapia**. Ano XV, nº14. 67-80. 2013.

SILVA, S. G. Checklist para passagem de plantão de pacientes em pós-operatório imediato na admissão em terapia intensiva. **Enferm. Foco**. Brasil, v. 7, n. 1, p.13-17. 2016. Disponível em: http://revista.portalcofen.gov.br/index.php/

SOUZA, M. T., SILVA, M. D., CARVALHO, R. Revisão integrativa: o que é e como fazer. **Einstein (São Paulo)** 8 (2010): 102-106.

STEIN, D. M., LAMBERT, M. J. On the relationship between therapist experience and psychotherapy outcome. **Clinical Psychology Review**, v. 4, n. 2, p. 127-142. 1984.

THAUT, M. H. Musicoterapia en la rehabilitación neurológica. In: DAVIS, W. B.; GTELLER, K. E.; THAUT, M.H. **Introducción a la Musicoterapia: Teoria y Práctica**. Traducción por Melissa Mercadal-Brotons. Barcelona: Editorial de Música Boi Leão, 2000. p. 233-262.

UNIÃO BRASILEIRA DAS ASSOCIAÇÕES DE MUSICOTERAPIA. **Definição Brasileira de Musicoterapia**. 2018. Disponível em: https://ubammusicoterapia.com.br/definicao-brasileira-de-musicoterapia/.

URBINA, S. **Essentials in Validity**. Hoboken: Essentials of psychological testing. 2004.

URIOS, G., DUQUE, P., MORENO, J. M. G. Música y Cerebro: Evidencias cerebrales del entrenamiento musical. **Revista Neurológica**, 12, pp 740. 2011.

WESTLING, D. L., FOX, L. Teaching Students with Severe Disabilities, 3rd ed. **Upper Saddle River: Prentice-Hall**. 2004.

WHEELER, B. L. **Music Therapy Assessment: Theory, Research, and Application**. Jessica Kingsley Publishers. 2018.

PSICODINÂMICA VOCAL EM PERFORMANCE DE MUSICAIS

Data de aceite: 03/08/2023

Denise de Alencar Nascimento
Bacharel em Comunicação Social-Jornalismo-UFPI; Fonoaudiologia-FAESPI; Licenciatura plena em Educação Artística com habilitação em Música-UFPI e Especialização em Musicoterapia-UFPI; Especialização em Telejornalismo Convergência de Mídias-FAR. No jornalismo sua área de concentração, pesquisa e atuação, refere-se à: Produção Radiofônica; Rádio; Podcast; Telejornalismo. Na área de fonoaudiologia, exerce maior domínio em voz profissional e motricidade orofacial. Sua área de pesquisa refere-se ao tema "Os benefícios da intervenção fonoaudiológica na execução consciente de músicos instrumentistas de sopro-aerofones" e Nuances e Versatilidades da Voz Cantada e Falada (Oratória). Multi-instrumentista com ênfase em instrumentos aerofônicos, maior domínio técnico em trompete si bemol. Realiza trabalhos de iniciação musical, com auxílio do violão e flauta doce. Atualmente, integra dois grupos musicais, um voltado para o repertório jazzistico e outro de bossa nova.
http://lattes.cnpq.br/5439374727663330

Joeline Conceição de Sousa Rodrigues
Mestre em Educação-UFPI. Programa de Pós Graduação em Educação PPGED-UFPI. Licenciatura em Música-UFPI.
http://lattes.cnpq.br/1728408077230126

RESUMO: O presente trabalho suscita reflexões sobre a relevância da psicodinâmica vocal para a consolidação proficiente de performances específicas do gênero: Musicais. Refere- se ao estudo dos aspectos psicológicos emocionais transmitidos e implícitos na produção vocal, bem como da intrínseca técnica vocal, permitindo, aos artistas, um maior desenvolvimento da sensibilidade e controle da voz. Objetivo Geral: Concatenar estudos que explicitam os pressupostos da psicodinâmica vocal que se inter- relacionam diretamente ao canto em performance de Musicais. Metodologia: refere- se a pesquisa do tipo bibliográfica e tem como arcabouço teórico fundamental as ideias desenvolvidas por Behlau e Ziemer, (1988); Rodrigues, Vieira e Behlau (2011). Justifica-se porque, entende-se que a psicodinâmica vocal exerce uma grande influência na performance cantada, pois o cantor precisa estar emocionalmente engajado para conseguir transmitir, com eficiência, a mensagem da música. Resultados: O estudo possibilitou o entendimento de que a

psicodinâmica vocal é um aspecto fundamental a ser considerado na preparação de cantores de musicais, pois permite a compreensão da relação entre a voz e as emoções subjacentes no momento presente da performance e o despertar da consciência no que concerne as impressões vocais causadas nos espectadores.
PALAVRAS-CHAVE: Psicodinâmica vocal. Musicais. Técnica vocal. Voz

1 I INTRODUÇÃO

Este estudo suscita reflexões sobre a relevância da psicodinâmica vocal em performances de musicais. Desse modo, não é objetivo do trabalho discutir e/ou apresentar as especificidades dos Parâmetros Vocais, tais como respiração, entonação, intensidade, ritmo, entre outros, haja vista que pretende-se, apenas, evidenciar a relevância da psicodinâmica vocal, de modo a refletir como ela pode ser positiva para o canto, especificamente para os cantores de musicais.

Na história do Brasil, destacam-se alguns musicais, a exemplo de *Escândalos 1950*, de Autoria: Chianca de Garcia e Helio Ribei; *Chica da Silva*, cuja autoria é de Renata Mizhari; *Morte e Vida Severina*, escrito por João Cabral de Melo Neto e dirigido por Zuínglio Faustini; *Cleópatra – O Musical*, de Regiana Antonini. Além desses, outros vários musicais produzidos demonstram como esse gênero é forte no país.

Entende-se que o gênero musical desempenha um papel significativo na cultura e na indústria do entretenimento no Brasil, uma vez que possui uma grande importância no que se refere à expressão artística e econômica. Além disso, também reflete a diversidade cultural brasileira e impulsiona o surgimento de novos talentos nas artes cênicas e musicais, porque muitos atores, cantores e dançarinos começam suas carreiras em musicais e, a partir dessa experiência, ganham visibilidade e reconhecimento no cenário artístico brasileiro.

Dessa maneira, é válido ressaltar que um musical é um gênero de teatro que combina elementos de drama, música, canto, dança e diálogo falado para contar uma história. Geralmente, os musicais são produções teatrais que apresentam canções e danças coreografadas como parte integrante da narrativa. As músicas e as letras das canções são criadas especialmente para a produção, com o objetivo de ajudar a contar a história, desenvolver os personagens e transmitir emoções.

Conforme assegura Piedade (2011), embora se mostre como um conteúdo de suma importância, que pode transformar indivíduos e gerar consequências em uma sociedade, a música ainda é considerada, para muitos, como um fenômeno intraduzível.

Contudo, na psicodinâmica vocal, a música pode ser usada de diversas maneiras, a exemplo da improvisação vocal, da exploração de diferentes tons e ritmos da voz, bem como da criação de letras e de melodias que reflitam as emoções de cada um, entre outras técnicas.

Na perspectiva de Fischer (2006), a psicodinâmica vocal é uma abordagem que busca compreender a relação entre a voz e a personalidade do indivíduo. O autor explicita

que, no “caso do canto, essa abordagem é fundamental, pois o canto é uma atividade que envolve a expressão de sentimentos e emoções por meio da voz” (FISCHER, 2006, p. 19) dos indivíduos.

Por conseguinte, vale explicitar que a psicodinâmica é uma abordagem teórica e prática da psicologia que busca compreender o funcionamento psicológico humano a partir das relações entre os processos mentais conscientes e inconscientes, conforme pontua Nogueira (2010). Dessa maneira, a aplicação dessa abordagem pode ser de grande relevância para profissionais que atuam não só na música, em performances de musicais, mas, também, em áreas artísticas ligadas à arte cênica, que lida com emoções intensas e complexas.

Assim, neste artigo, discutiremos a importância da psicodinâmica para os cantores especificamente de musicais, destacando suas principais contribuições para o aprimoramento de habilidades e para o bem-estar emocional desses profissionais.

Nessa perspectiva, salienta-se que, a voz de um cantor é singular, portanto, única e pessoal, sendo um componente crucial para sua identidade artística. Cada cantor possui características vocais distintas, como timbre, extensão vocal e estilo interpretativo, que contribuem para sua individualidade e reconhecimento no mundo da música.

Dado o exposto, constata-se que, em uma performance ao vivo, a voz ganha ainda mais destaque. A habilidade do cantor em controlar sua voz, manter a afinação, transmitir emoção e se conectar com o público em tempo real é essencial para uma apresentação musical impactante. Nesse contexto, percebe-se que: “A voz é uma das extensões mais fortes de nossa personalidade e se aguçarmos nossos sentidos reconheceremos que esta extensão é mais profunda em sua dimensão não verbal (altura, intensidade, qualidade vocal, etc.) do que verbal (estrutura linguística)”. (BEHLAU; ZIEMER, 1988, p. 71).

Os autores argumentam que embora revele características que são denominadas anatomofuncionais, a vocalidade também revela características comportamentais e culturais do/da emissor/a, o que justifica a temática estudada nesta pesquisa. Nessa perspectiva, afirma-se que: “[...] em todas as situações de emissão podemos ter vários níveis de análise, de leitura vocal: leitura dos parâmetrosfísicos, psicológicos, sociais, culturais e educacionais de um determinado falante” (BEHLAU; ZIEMER, 1988, p. 71), e a isso eles chamam de psicodinâmica vocal, queleva em conta três dimensões: a biológica, a psicológica e a socioeducacional.

Acrescenta-se, ainda, que “a psicodinâmica vocal é uma abordagem interdisciplinar, que se vale de conhecimentos da fonoaudiologia, da psicologia e da musicoterapia para o desenvolvimento da produção vocal” (AZEVEDO; VITOR, 2021, p. 28). A pesquisa enfocará, portanto, a psicodinâmica de dimensão psicológica, a fim de evidenciar de que modo a psicodinâmica vocal contribui para uma boa performance musical.

2 I A PSICODINÂMICA VOCAL E A PERFORMANCE NO CANTO: BREVES REFLEXÕES

2.1 PERFORMANCE NO CANTO

Vale explicitar a diferença entre um musical e um filme musical. Enquanto um musical é, geralmente, encenado no teatro, em um palco com atores cantando, dançando e atuando ao vivo, um filme musical inclui um roteiro que une as cenas dramáticas, diálogos e momentos musicais. Um filme musical é um gênero de filme que também incorpora música, dança e performance, mas é gravado e apresentado na forma de um filme. Nesse caso, os atores interpretam seus papéis em frente às câmeras, e a história é contada através de sequências de filmagem e edição.

A música e as performances são integradas ao filme, muitas vezes, com números musicais elaborados e coreografias. Os filmes musicais podem abordar uma ampla variedade de temas e estilos musicais, desde produções clássicas, a exemplo dos que constituem os filmes *O Fantasma da Ópera*[1] e *Cats*, até produções mais modernas, como os presentes em *Hamilton* e *Dear Evan Hansen*.

Embora a essência do gênero seja semelhante tanto no teatro quanto no cinema, a principal diferença reside na forma de apresentação.

Enquanto um musical é realizado ao vivo no palco, com uma plateia presente, um filme musical é produzido para ser assistido em uma tela de cinema ou televisão, podendo alcançar um público muito maior. Além disso, o cinema permite o uso de recursosvisuais e técnicas de filmagem que podem enriquecer a experiência do espectador.Nos musicais, os cantores precisam interpretar personagens e transmitir suas emoções e intenções através da música e da performance vocal.

Embora este trabalho enfoque a performance em musicais, parte-se do pressuposto de que apsicodinâmica vocal pode ajudar tantos os cantores de musicais quanto os atores defilmes musicais a compreenderem melhor as emoções e intenções dos personagens,bem como a desenvolver sua técnica vocal para expressá-las de forma mais autênticae emocionante, haja vista que os dois estilos se valem de uma performance cantada.

Entende-se que a performance cantada é uma forma complexa de comunicação, em que o cantor não apenas transmite a letra da música,mas também expressa suas emoções e seus sentimentos por meio de sua voz eexpressão corporal. Pensando nisso, é relevante refletir sobre a performance cantada,que trata-sede uma experiência emotiva e física que envolve tanto o cantor quanto o público, e é influenciada por fatores psicológicos, sociais

1 A fim de explicitar algo mais sobre esses filmes, vale pontuar o seguinte: “O compositor atormentado com o rosto desfigurado que vive no subsolo da Ópera de Paris e faz de tudo para que Christine Daaé, uma jovem cantora, triunfe em sua carreira. O famoso personagem apareceu pela primeira vez na história do escritor francês Gaston Leroux, publicada de forma serializada entre 1909 e 1910, sendo posteriormente publicada em um único volume em 1910. Escrita por Leroux, a história não se transformou apenas em um clássico literário, com edições e traduções no mundo inteiro, mas extrapolou imensamente seu âmbito de criação, rendendo famosas adaptações cinematográficas”. Para mais informações, visite o site: <<8 adaptações de O Fantasma Da Ópera para conferir durante a quarentena – República do Medo (republicadomedo.com.br)>>

e culturais.

Para ser bem-sucedida, ela requer uma combinação de habilidades técnicas, emocionais e interpretativas, bem como uma compreensão da estrutura da música e da mensagem que se deseja transmitir. Nessa perspectiva:

> "As emoções sonorizadas pela voz fazem parte da rotina de todos nós, e estas devem ser percebidas durante o processo de comunicação. Ao abrirmos nossa escuta para essa possibilidade, começamos a identificar estados interiores e características de personalidade de nosso interlocutor, tornando nossa comunicação mais efetiva. No cotidiano, estamos sempre emcontato com diversas pessoas e ouvimos através de telefone, televisão, rádio e computador, vozes e padrões vocais distintos. Já faz parte de nossa rotina identificarmos marcadores vocais específicos de determinados grupos como, por exemplo, políticos, pastores, operadores de telemarketing, dentre outros. O fato se deve à repetição de determinados padrões de emissão, o que contribui para que nossos ouvidos consigam reconhecê-los rapidamente. Entretanto, ao conversarmos com pessoas que fazem parte do nosso dia a dia, muitas vezes negligenciamos o que diz a musicalidade da sua voz, porque nossa atenção fica mais voltada ao conteúdo verbal do que ao conteúdo não verbal da palavra". (NOGUEIRA, 2010, p. 30).

Nesse sentido, entende-se que a performance em musicais, também é influenciada por diversos fatores, tais como a qualidade da música, a qualidade da voz e a expressividade dos artistas, entre outros. Por conseguinte, esses fatores, juntos, atuam na criação de uma experiência emocionante para a plateia.

2.2 PSICODINÂMICA E PSICODINÂMICA VOCAL

A psicodinâmica é uma abordagem teórica que enfatiza a importância dos processos inconscientes e das experiências passadas na formação da personalidade e do comportamento humano. Como se sabe, tal abordagem se originou com os trabalhos de Sigmund Freud e seus seguidores, sendo influente em diferentes áreas da psicologia na contemporaneidade[2].

Na perspectiva de seus proponentes Freud, Anna Freud, Erik Erikson e Carl Jung, a psicodinâmica busca compreender os motivos inconscientes por trás do comportamento humano, examinando os conflitos internos e os processos mentais que não são facilmente acessíveis à consciência.

A psicodinâmica tem sido aplicada em diferentes áreas da psicologia, como a psicoterapia, a psicologia clínica, a psicologia social e a psicologia organizacional, bem como em outras como a música, que é o foco deste trabalho. Embora tenha sido criticada devido à falta de cientificidade e por sua ênfase em processos mentais subjetivos, continua sendo uma abordagem influente e relevante na atualidade.

---

2 Ver informações em MIRANDA, Rafael. Teoria Psicodinâmica: Abordagens e Proponentes, 2019. Disponível em< Teoria Psicodinâmica: Características, Abordagens e Proponentes (escolaeducacao.com.br)>.

1.2 ESPECIFICIDADES DA RELAÇÃO ENTRE A PSICODINÂMICA VOCAL E A PERFORMANCE EM MUSICAIS

Tendo em vista que há uma relação entre a psicologia e a linguagem, fazem necessárias as considerações a seguir. De acordo com Amorim (1982, p. 16-16), "a interação entre a psicologia e a fonoaudiologia se dá pelo fato de esta estudar a estrutura mental da linguagem, podendo contribuir para compreender os aspectos cognitivos que fundamentam a comunicação humana".

Nesse sentido, destaca-se a psicodinâmica vocal, que estuda os determinantes e as consequências da comunicação pela voz, em suas funções representativas e expressivas. De volta à psicodinâmica vocal, na perspectiva de Nogueira (2010), vale destacar que:

> "A psicodinâmica vocal é um instrumento para a ação vocal, pois ao se perceber que os parâmetros da voz constroem a identidade do falante e de seu estado emocional, através dos ajustes selecionados durante a emissão, pode-se mais fácil e conscientemente definir a intenção do discurso cênico vocal, que, dessa forma, torna-se um instrumento ativo no processo de criação artística". (NOGUEIRA, 2010, p. 30).

Tal aspecto direciona a discussão à questão da expressividade dos artistas, que é um outro fator importante em um musical. Nessa ótica, os artistas devem ser capazes de transmitir emoção através da sua atuação, gestos e expressões faciais, a fim de que a plateia seja capaz de sentir a emoção através da performance dos artistas. Para Nogueira (2010):

> "O modo como as pessoas se sentem e se relacionam afetivamente pode ser percebido no som da voz, por meio de mudanças de entonação, de padrões rítmicos e melódicos e de vocalizações. As emoções são sonorizadas pela voz, de maneira que, quando a pessoa fala, muitos sentimentos e estados interiores são revelados. Assim é possível conseguir perceber pela voz o estado emocional e interior do falante. Por exemplo, a voz caracterizada pelo aumento da velocidade de fala e pela curva melódica ascendente mostra normalmente uma pessoa em estado de alegria e excitação, enquanto a voz caracterizada pela curva melódica descendente e velocidade de fala reduzida normalmente corresponde a uma pessoa em estado de tristeza ou depressão". (NOGUEIRA, 2010, p. 29).

A partir disso, entende-se que a psicodinâmica vocal é demasiado relevante para se entender o funcionamento da ação musical, bem como para que seja possível perceber as características vocais e o que a sua musicalidade revela do estado interior do falante. Tais habilidades, que são desenvolvidas [...] como instrumentalização voltada à criação, contribuem para que a voz seja utilizada em cena com ação e intenções adequadas ao propósito da representação e/ou apresentação (NOGUEIRA, 2010).

Nesse sentido, a psicodinâmica vocal se estabelece como uma abordagem terapêutica, que se baseia nos princípios da psicodinâmica mas enfoca, especificamente, a voz e a comunicação vocal. Essa abordagem foi desenvolvida por Alfred Wolfsohn, um

cantor e compositor alemão, que criou um método terapêutico que utiliza a voz como uma ferramenta para explorar emoções e conflitos internos dos indivíduos.

De acordo com o que asseguram Rodrigues, Vieira e Behlau (2011):

> "A Psicodinâmica Vocal é o padrão de voz de uma pessoa num determinado momento, ou a característica predominante de sua voz (perfil de voz). Ela está relacionada ao seguinte pensamento: "Ouça esta voz, não parece que a pessoa está cansada?" ou "A voz daquela senhora me transmite calma, já a de sua irmã, me deixa agitado!". (RODRIGUES; VIEIRA; BEHLAU, 2011, p. 4).

Nesse contexto específico da psicodinâmica vocal, verifica-se que, a voz é uma expressão direta das emoções e dos conflitos internos de uma pessoa, podendo ser usada para acessar e processar essas emoções. Dado um contexto terapêutico, por exemplo durante as sessões, os pacientes são encorajados a vocalizar livremente, sem restrições ou julgamentos, a fim de explorarem e liberarem possíveis emoções reprimidas.

Além disso, também enfatiza a importância da respiração e da postura na produção vocal. Entende-se que uma respiração profunda e uma postura correta podem ajudar a liberar a tensão física e emocional, permitindo, assim, que a voz flua mais livremente e com mais expressividade.

Em razão disso, a psicodinâmica vocal é, uma vez que tem sido utilizada para tratar uma variedade de problemas emocionais e psicológicos, incluindo ansiedade, depressão, traumas e distúrbios de personalidade. Também tem sido utilizada em áreas como educação, teatro e *coaching* vocal, ajudando as pessoas a se comunicarem com mais clareza e expressividade.

Conforme argumenta Laplanche (2001), a compreensão da psicodinâmica envolvida no processo de experienciar música privilegia os conceitos de sublimação, de projeção e de identificação. No que toca o processo sublimatório, salienta-se que, ao desempenhá-lo, ocorre uma transmutação do conteúdo psíquico, que se dá por meio de uma ressignificação.

Nesse sentido, principalmente nos casos de obras artísticas, Laplanche (2001) desenha uma perspectiva de sua realidade e de seu modo de enxergar a realidade do mundo. Assim, o conceito da projeção é relevante, porque aquele que experiência a música, consegue projetar constituintes desprazerosos, bem como fenômenos decorrentes da vida cotidiana no próprio elemento musical.

No que tange o conceito de identificação, Laplanche (2001) explicita que não se trata de uma imitação, mas algo que há em comum entre dois objetos. Desse modo, a relevância dos conceitos avultados se dá na medida em que facultam a compreensão da dinâmica psíquica presente naquele que experiência a música. (LAPLANCHE, 2001).

Nessa perspectiva, a preparação vocal pautada na singularidade, demandas e especificidades de cada cantor, que se propõe a cantar o gênero de Musicais exige, portanto, o aprimoramento dos vários ajustes vocais, alicerçados na fisiologia dos exercícios propostos, a conscientização da quantidade de séries replicáveis com o intuito de alcançar

os objetivos vocais esperados e condizentes para cada interpretação dos personagens em cena, e que por conseguinte, devem ser considerados os aspectos de personalidade imbricado em cada personagem retratado, afim de impactar positivamente, no que tange aos aspectos sonoros vocais emitidos a plateia e/ou público espectador. Esses aspectos são imprescindíveis para a consolidação de fato de uma performance vocal convincente.

3 | METODOLOGIA

Utilizou-se como metodologia a pesquisa bibliográfica, subsidiada pelo referencial teórico que circunscreve música, fonoaudiologia, psicologia. Foi realizado um levantamento bibliográfico em que foram coletados e, posteriormente, consultados artigos acadêmicos, teses e dissertações, isto é, textos vinculados aos saberes supracitados. Dentre os estudos, destacam-se as ideias desenvolvidas em artigos como: *Corpo Vocal, Gênero e Performance* (2017), de Daiane Dordete Steckert Jacobs; *A performance falada de textos como ferramenta para o desenvolvimento da comunicação e interpretação na regência coral* (2008), de Rita de Cássia Fucci Amato; Saúde *vocal: profissionais da voz* (2011), de Rodrigues, Vieira e Behlau, como meio de fundamentar e organizar o que foi abordado nas interpretações e discussões.

4 | RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 PSICODINÂMICA VOCAL: RELEVÂNCIA PARA A PERFORMANCE MUSICAL

Em conformidade com o que argumentam Rodrigues, Vieira e Behlau (2011), a psicodinâmica vocal é o processo de leitura da voz e dos efeitos dessa voz pelos ouvintes. Ressalta-se que as impressões transmitidas por um tipo de voz devem ser sempre analisadas de acordo com a cultura a que um indivíduo pertence. Além disso, as características vocais nunca devem ser analisadas isoladamente, mas sim em conjunto e de acordo com o contexto em que acontecem, a fim que os aspectos psicológicos e emocionais da produção vocal sejam compreendidos, incluindo a relação entre as emoções e a expressão vocal.

A aplicação da psicodinâmica vocal em performances de musicais é importante porque ajuda os artistas a entenderem como suas emoções afetam a qualidade das suas performances, permitindo, por extensão, que eles se comuniquem de forma mais autêntica e emocionante com o público que assiste aos musicais. Dado o exposto, Rodrigues, Vieira e Behlau (2011) definem as características mais comuns da voz, bem como as impressões causadas por cada uma delas.

Baseado no que versa Rodrigues, Vieira e Behlau (2011), tornou-se possivel a costrução de uma tabla para facilitar a compreensão sobre as especificidades da voz.

ESPECIFICIDADES	
Voz Rouca	Indica cansaço, esgotamento.
Voz Soprosa (com ar)	Fraqueza, sensualidade.
Voz muito fina	Significa fragilidade, infantilidade.
Voz muito grossa	Indicando autoritarismo, virilidade;
Voz em tom médio	Reflexo da consciência quanto ao ambiente, controle das emoções e informações;
Voz alta/forte	O que configura uma falta de noção espacial, invasão do espaço do outro, intimidação;
Voz baixa/fraca	Indica timidez, autoimagem negativa.

Fonte: Rodrigues, Vieira e Behlau (2011)

Tendo em vista o entendimento dessas características, a psicodinâmica vocal também pode ajudar os artistas a melhorar a técnica vocal, permitindo que eles acessem e usem toda a sua gama de expressão vocal. Ao compreender a conexão entre suas emoções e sua produção vocal, os artistas podem desenvolver, por conseguinte, uma maior sensibilidade e controle sobre sua voz, permitindo que eles modifiquem e adaptem sua técnica vocal de acordo com as necessidades da performance do/no musical.

Além disso, tendo em vista o que pontuam Rodrigues, Vieira e Behlau (2011), é possível afirmar que a psicodinâmica vocal faz com que os artistas lidem com o estresse e a ansiedade associados à performance, ao momento que antecede a apresentação dos musicais, permitindo que eles se concentrem em sua expressão vocal e se comuniquem com o público de forma mais autêntica e emocionante. Isso é particularmente importante nessas performances de musicais, haja vista que a comunicação emocional é fundamental para o sucesso da apresentação.

A psicodinâmica vocal pode ajudar os cantores a acessar e expressar emoções mais profundas através da voz, a exemplo da “VOZ BAIXA/FRACA »» timidez, autoimagem negativa” (RODRIGUES; VIEIRA; BEHLAU, 2011, p. 5), o que pode levar a performances mais autênticas e emocionantes.

Ao trabalhar com um terapeuta vocal treinado em psicodinâmica, os cantores poderão liberar possíveis tensões e bloqueios emocionais que afetam sua produção vocal e, consequentemente, sua performance. Isso porque, além disso, a psicodinâmica vocal possibilita que os artistas que enfrentam ansiedade de palco ou outros problemas emocionais tenham uma melhor confiança e um maior desempenho. Ao aprender a controlar a respiração e a postura vocal, por exemplo, eles poderão performar com mais propriedade.

Os cantores de musicais têm a difícil tarefa de interpretar personagens em situações emocionais que podem ser extremas. Desse modo, para transmitir essas emoções para o público por meio da música é importante a "consciência quanto ao ambiente, controle das emoções e informações" (RODRIGUES; VIEIRA; BEHLAU, 2011, p. 5).

Para realizar essa tarefa de forma convincente, eles precisam ser capazesde acessar e expressar suas próprias emoções de forma autêntica e adequada ao contexto da performance.

Além disso, eles precisam lidar com a pressão e asexpectativas que envolvem uma apresentação de alto nível. Nesse âmbito, a psicodinâmica vocal se faz relevante porque pode "ser utilizada como uma ferramenta para ajudar os cantores a aprimorarem a expressividade vocal" (COSTA; MOREIRA, 2017, p. 71).

Além de oferecer diversas contribuições para os cantores de musicais, a abordagem em questão, outra contribuição importante da psicodinâmica vocal é o aprimoramento da capacidade de auto-observação e autorreflexão. A partir da análise de suas próprias emoções, pensamentos e comportamentos, os cantores podem identificar padrões e crenças limitantes que podem interferir em seu desempenho Se os cantores apresentam uma voz rouca, por exemplo, deve-se ao "cansaço, esgotamento" (RODRIGUES; VIEIRA; BEHLAU, 2011, p. 5).

Com essa compreensão, eles podem desenvolver estratégias mais efetivas para lidar com essas questões, melhorando a voz e, consequentemente, a apresentação musical. Do mesmo modo, a psicodinâmica oferece uma visão mais ampla e profunda da experiência emocional humana, porque, ao compreender a complexidade dos processos mentais inconscientes que influenciam nossas emoções, os cantores podem desenvolver uma maior empatia e compreensão pelos personagens que interpretam e pelo público que assiste às suas apresentações. Essa capacidade de conexão emocional pode tornar a performance mais autêntica e envolvente, gerandoum impacto mais significativo no público.

Nessa perspectiva, a modificação da voz ocorre de acordo com o contexto da comunicação, conforme pontuam Rodrigues, Vieira e Behlau (2011), o que configura que esse é um fator de limitação da psicodinâmica vocal, pois a forma como falamos depende da situação comunicativa do momento e, principalmente, do interlocutor com quemestamos interagindo. Com efeito, "a psicodinâmica vocal promove a consciência corporal, a respiração e a expressividade vocal, permitindo que o cantor se expresse com autenticidade e verdade na sua performance musical" (MENEZES, 2020, p. 45).

Tendo em vista que os desejos e as intenções humanas são fatores complexos e diversificados, de acordo com o que queremos ou não transmitir ao interlocutor, nossos objetivos de revelá-los, ou não, são mutáveis e se alternam de forma consciente ou inconsciente.

4.2 PASSOS PARA MELHORAR A PERFORMANCE EM MUSICAIS TENDO EM VISTA A PSICODINÂMICA

No estudo intitulado *Psicodinâmica vocal e audiovisualização da voz*: práticas da clínica fonoaudiológica a serviço da ação vocal cênica (2010), Nogueira, com base em uma pesquisa de campo, aponta alguns problemas específicos relacionados à voz:

> "Diretamente relacionado a isso, destacam ainda o medo de experimentar a voz, a falta de cuidados específicos e a falta de conhecimentos anatômico-fisiológicos. É importante evidenciar que todas essas opções se inter-relacionam. Vejamos: em primeiro lugar, a falta de conhecimento fisiológico da produção da voz e de habilidade no manejo do trato vocal, associada à negligência com os cuidados específicos que a voz necessita, podem causar danos à saúde vocal ". (NOGUEIRA, 2010, p. 134).

Dado o exposto e com base na psicodinâmica vocal, existem algumas etapas que os cantores de musicais podem seguir para melhorar suas performances, a exemplo de:

- **Auto-observação**: consiste em desenvolver a capacidade de auto- observação. Isso envolve prestar atenção aos sinais que o corpo envia durante o canto, como tensão muscular, respiração superficial ou dor na garganta. Esses sinais podem indicar que a técnica vocal está sendo utilizada de forma inadequada ou que há um desequilíbrio emocional interferindo na performance.

- **Técnica vocal:** Uma técnica vocal adequada é essencial para uma boa performance musical. O cantor deve desenvolver habilidades para controlar a intensidade, a altura e a duração da voz, bem como a articulação e a dicção. É importante também que o cantor aprenda a dosar o uso da força vocal, evitando tensões e lesões nas cordas vocais.

- **Expressividade vocal:** que consiste na capacidade de transmitir emoção e sentimento através da voz. O cantor deve aprender a explorar diferentes tons, cores e nuances, a fim de criar uma interpretação emocionante e envolvente. Nesse contexto, é importante que o cantor esteja emocionalmente conectado à letra e à melodia da música para que, assim, possa transmitir autenticidade em sua performance.

- **Identificação de crenças limitantes**: A psicodinâmica vocal também envolve a identificação de crenças limitantes que podem interferir na performance do cantor, relacionadas à autoimagem, à autoconfiança ou à autocrítica excessiva. Desse modo, identificar e trabalhar essas crenças é algo fundamental para promover um ambiente emocional mais saudável para o cantor, evitando, assim, uma "VOZ BAIXA/FRACA»» timidez, autoimagem negativa" (RODRIGUES; VIEIRA; BEHLAU, 2011, p. 5).

- **Trabalho com o corpo:** A psicodinâmica vocal também valoriza o trabalho com o corpo como forma de melhorar a técnica vocal e a performance do cantor. Desse modo, com a ajuda de um profissional, ele deve fazer exercícios de

respiração, relaxamento muscular, bem como adotar postura para melhorar a qualidade vocal e promover o bem-estar físico e emocional.

- **Conexão emocional:** A conexão emocional com a música é um aspecto fundamental da performance de musicais. A psicodinâmica vocal valoriza o desenvolvimento dessa conexão, que envolve identificar e expressar as emoções que a música evoca.
- **Acompanhamento profissional:** é essencial que o cantor tenha o acompanhamento de um profissional especializado em psicodinâmica vocal. O profissional pode ajudar o cantor a identificar pontos que devem ser melhorados, desenvolvendo a sua técnica vocal e explorando a sua expressividade vocal de forma saudável e efetiva.

Essas e outras atividades elencadas podem contribuir para o desenvolvimento profissional do cantor. Portanto, é evidente que a psicodinâmica vocal é uma abordagem relevante para melhorar a performance dos músicos nos musicais, pois ela promove uma produção vocal saudável, autêntica e expressiva, além de ajudar os cantores a lidar com questões emocionais que possam afetar sua performance no palco.

Desse modo, o estudo da psicodinâmica vocal, conforme pontua Behlau (2001), relaciona a intensidade da voz de um indivíduo com suas características pessoais e familiares e pode estar associada ao modo como este lida com as noções de limite do próprio corpo e o limite do outro. Assim, "a psicodinâmica vocal permite que o cantor explore as potencialidades da sua voz e a use como meio de expressão autêntica e verdadeira" (PEREIRA; DASSIE-LEITE, 2018, p. 64). Nesse contexto, a abordagem em questão oferece uma ação musical mais ampla e integrada para o aprimoramento da performance vocal de cantores de musicais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se que a psicodinâmica vocal pode ser uma ferramenta útil para auxiliar na preparação e apresentação de performances musicais, haja vista que é um importante aspecto favorável à expressão vocal do cantor, permitindo, porconseguinte, a compreensão relacionada à própria voz e a emoção, de modo a auxiliar no desenvolvimento da percepção vocal, bem como da qualidade vocal desses cantores.

A partir dessa abordagem, é possível aprimorar as habilidades, fazendo com que os cantores compreendam a dinâmica entre os processos mentais conscientes e inconscientes que influenciam suas emoções e, consequentemente, seus comportamentos. Desse modo, os cantores podem desenvolver uma maior capacidade de auto-observação e reflexão, melhorando o rendimento e a conexão emocional com o público que presencia o espetáculo.

Portanto, o estudo destaca a relevância da psicodinâmica vocal como uma abordagem holística para o estudo da voz, que leva em consideração aspectos físicos,

emocionais e psicológicos da produção vocal, e que ajuda os cantores a desenvolver a consciência corporal, a respiração e a expressividade vocal, permitindo que eles explorem a sua própria voz e a usem como meio de comunicação e expressão autêntica.

A abordagem da psicodinâmica vocal entende que a produção vocal é influenciada por diversos fatores físicos, emocionais e psicológicos, e busca integrar esses aspectos para promover uma produção vocal saudável e expressiva. Ela considera a voz como um fenômeno dinâmico, que reflete o estado emocional do cantor e que pode ser utilizada como um meio de expressão autêntica e verdadeira.

REFERÊNCIAS

Amorim, Antônio. 1982. **Fonoaudiologia geral**. Rio de Janeiro, Enelivros.

Azevedo, T. M., & Vitor, A. F. (2021). **A psicodinâmica vocal como estratégia para o aprimoramento da técnica vocal**. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, 6(2), 22-35.

BEHLAU, Mara Suzana (Org.). **Voz: o livro do especialista**. V. I. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 2001.

BEHLAU, Mara; ZIEMER, Roberto. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, Léslie Piccolotto (Org.). **Trabalhando a Voz: vários enfoques em fonoaudiologia**. São Paulo: Summus, 1988. P. 71-88.

COSTA, E. P., & Moreira, A. C. (2017). **A psicodinâmica vocal como ferramenta para aprimorar a expressividade vocal**. Revista Brasileira de Música, 30(1), 68-78.

KRAMER, P. (2019). **A psicodinâmica vocal no contexto da performance musical:** uma revisão de literatura. Revista Brasileira de Musicoterapia, 22(1), 11-25.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. (2001). **Vocabulário de psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENDES, F. L., Amorim, J. F., Silva, C. A., & Gonçalves, R. R. (2020). **A importância da psicodinâmica vocal no tratamento do estresse e ansiedade de cantores**. Revista CEFAC, 22(5), 82-89.

MENEZES, R. C. (2020). **A psicodinâmica vocal como abordagem integradora no ensino de canto**. Revista Música Hodie, 20(1), 43-54.

MIRANDA, Rafael. **Teoria Psicodinâmica: Abordagens e Proponentes**, 2019. Disponível em< Teoria Psicodinâmica: Características, Abordagens e Proponentes (escolaeducacao.com.br)>.

NOGUEIRA, L. A. Psicodinâmica vocal e audiovisualização da voz:práticas da clínica fonoaudiológica a serviço da ação vocal **cênica.** Belo Horizonte, 2010.

PIEDADE, A. **Perseguindo fios da meada**: **pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas**. Per Musi – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n.23, 195 p., jan. – jul. 2011.

RODRIGUES, Gabriela. VIEIRA, Vanessa Pedrosa e BEHLAU, Mara. **Saúde vocal: profissionais da voz**, 2011. Disponível em << https://www.hcrp.usp.br/sitehc/upload/saudevocal.pdf>>

QUARTA COLÔNIA: DO AMBIENTE NATURAL À PAISAGEM CULTURAL, UMA HISTÓRIA PARA SER PRESERVADA

Data de aceite: 03/08/2023

Eliane Terezinha dos Santos Berger
Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural
Santa Maria – Rio Grande do Sul
http://lattes.cnpq.br/0604976208206486

RESUMO: A Quarta Colônia é uma região que está localizada na parte central do estado Rio Grande do Sul. Este lugar, destaca-se pelas belezas naturais e culturais pertencentes ao seu território. A região da Quarta Colônia é composta por nove municípios que são: Restinga Sêca, Agudo, São João do Polêsine, Dona Francisca, Faxinal do Soturno, Ivorá, Silveira Martins, Nova Palma e Pinhal Grande. Por possuir uma singularidade geológica única, a região foi reconhecida como Geoparque Quarta Colônia pela Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura (Unesco). No entanto, apesar desta relevância, é necessário que os moradores região compreendam a importância deste local e de suas belezas naturais e culturais. É necessário que a população preserve este patrimônio para um desenvolvimento regional de forma sustentável. Para isso, é importante que os moradores se sintam pertencentes a essa região e que zelem pela preservação e conservação desse patrimônio natural e cultural, sendo a disseminação da Educação Ambiental nas escolas e comunidades, uma ferramenta relevante para isso. Desta maneira, a Educação Ambiental torna-se essencial para a formação de cidadãos ativos na sociedade e em prol da sustentabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Quarta Colônia; Paisagem natural e cultural; Educação Ambiental.

FOURTH COLONY: FROM NATURAL ENVIRONMENT TO CULTURAL LANDSCAPE, A HISTORY TO BE PRESERVED

ABSTRACT: The Fourth Colony is a region that is located in the central part of the state of Rio Grande do Sul. This place stands out for the natural and cultural beauties belonging to its territory. The region of the Fourth Colony is composed of nine municipalities which are: RestingaSêca, Agudo, São João do Polêsine, Dona Francisca, Faxinal do Soturno, Ivorá, Silveira Martins, Nova Palma and Pinhal Grande. For having a unique geological singularity, the region was recognized as GeoparkQuartaColônia

by the United Nations Educational and Cultural Organization (UNESCO). However, despite this relevance, it is necessary that the region's residents understand the importance of this place and its natural and cultural beauties. It is necessary that the population preserve this heritage for a sustainable regional development. For this, it is important that the residents feel they belong to this region and that they care for the preservation and conservation of this natural and cultural heritage, and the dissemination of Environmental Education in schools and communities is a relevant tool for this. Thus, Environmental Education becomes essential for the formation of active citizens in society and in favor of sustainability.
KEYWORDS: Fourth Colony; Natural and cultural landscape; Environmental education.

1 I INTRODUÇÃO

A Quarta Colônia é um território que se destaca por possuir um Patrimônio Natural e Cultural com uma singularidade geológica única. A paisagem desde os profundos vales, morros de todos os tamanhos e formas, abundância de água em seus rios testemunham acontecimentos marcantes no planeta Terra há mais de cem milhões de anos.

Quando os imigrantes chegaram na Quarta Colônia no final do século XIX, tinham a esperança de encontrarem um ambiente propício para o plantio e desenvolvimento, no entanto, enfrentaram muitas dificuldades ao se depararem com um lugar cheio de mato, sem casas e nem estradas. Os imigrantes precisaram trabalhar muito para que conseguissem se estabelecer nesse novo lugar.

Com isso, a paisagem natural foi se modificando e passando por algumas transformações, visto que o homem possui a sua cultura e ela interfere e modifica o meio.

Neste sentido, é importante trabalhar a Educação Ambiental no desenvolvimento humano de crianças enquanto sociedade e agentes ativos do seu contexto social. Logo, desenvolver práticas pedagógicas nas escolas que norteie e estimule o amor e, consequentemente, a valorização da região pelos próprios moradores, contribuindo para a valorização e preservação da paisagem natural e cultural do local na qual residem e integram, contribuem para um desenvolvimento sustentável.

2 I DESENVOLVIMENTO

Para compreender a história de um determinado local, faz- se necessário conhecer o passado e as interferências humanas, visto que o homem traz consigo sua cultura e a mesma interfere na paisagem local transformando-a.

Figueiró salienta que “A paisagem não é a estrutura fisionômica sobre a qual nossos olhos pousam, essa é apenas a parte final dela, o produto das relações ecológicas e sociais que se processam ao longo de diferentes escalas de tempo.” (FIGUEIRÓ, 2022, p. 90).

Quem passeia por um espaço e observa esse local muitas vezes não consegue mensurar o processo de transformação que ali aconteceu com o passar do tempo. Certamente aquela paisagem passou por um processo marcado pela ação da sociedade que

ali habitavam. Bertrand e Bertrand (2002) afirmam que a paisagem por sua vez ultrapassa uma imagem vista numa fotografia, e vai muito além. A fotografia é apenas um recorte do produto em um determinado tempo e local marcado pelo processo de transformação constante de uma sociedade que nela vive.

A pessoa que observa limita aquela paisagem de forma estática e isolada uma interpretação superficial do que seus olhos momentaneamente enxergam. Entretanto, ela é o resultado de um processo de transformação da natureza pela sociedade. Sendo assim, ela é "uma interpretação social da natureza" (BERTRAND; BERTRAND, 2002, p. 224). Logo, a real existência desse local depende do indivíduo que a interpreta. O município de Restinga Sêca traz consigo uma história e ela está entrelaçada com a região da Quarta Colônia. Com isso, não se pode falar de um determinado local sem considerar a história e o processo do desenvolvimento do mesmo.

A história da Quarta Colônia, parte da colonização no final do século XIX quando os imigrantes italianos desembarcaram no porto de Rio Grande e posteriormente seguiam de trem até Porto Alegre, onde permaneciam em galpões armados nas proximidades da Praça da Harmonia. Depois de muita espera, embarcavam num barco a vapor e seguiam pelo Rio Jacuí até Rio Pardo, chegando lá eles encontravam pessoas enviadas pelo governo imperial que disponibilizavam carretas e bois para eles se dirigirem até o "barracão" de Val de Buia (MUNIZ, 1999, p. 12). Este local, era a quarta área de terras loteadas e distribuída para os imigrantes italianos, por isso chamada de Quarta Colônia, também era conhecida por Colônia de Silveira Martins.

Manfio (2012, p. 36) discorre que,

> [...] a ocupação italiana da região central do Rio Grande do Sul, através da vinda de uma população com desejos de reproduzir sua terra de origem e proporcionar o desenvolvimento local e de suas famílias acabaram transformando o espaço natural.

A paisagem deste local com o passar do tempo foi se modificando visto que os imigrantes precisaram buscar espaços para que pudessem reconstruir suas vidas nesse novo local. Precisaram expandir as terras que eram cobertas de vegetação nativa para fazer estradas, lavouras e construir suas casas, ou seja, sobreviver, visto que as famílias eram numerosas e precisavam de abrigo e sustento.

Posteriormente com o aumento dos imigrantes italianos que aqui chegaram começaram a expandir e criar novos núcleos. De acordo com Marcuzzo (2021, p.33),

> Essa paisagem conta a trajetória dos imigrantes entrelaçada pela fauna e florada Mata Atlântica. As páginas dessa história nos mostram a esperança de um povo para viver em uma nova terra, sua terra, de promessa de abundância. Entretanto, no novo lugar, a floresta e sua fauna desconhecida, representaram temor e desafio, algo apenas a ser vencido mesmo antes de se ter tempo para entendido.

Com o passar do tempo houve a emancipação da Colônia de Silveira Martins onde

as terras foram descentralizadas surgindo outros municípios que foram Santa Maria, Júlio de Castilhos e Cachoeira do Sul. Posteriormente surgiram outros novos municípios menores: Dona Francisca, Faxinal do Soturno, Ivorá, Nova Palma, Pinhal Grande, São João do Polêsine, Silveira Martins, que passaram a compor a região da Quarta Colônia (MANFIO; PIEROZAN, 2019).

Restinga Sêca, não fazia parte do núcleo colonial da Colônia Silveira Martins, no entanto como recebeu descendentes desses imigrantes por possuir condições ambientais semelhantes tanto do clima como do solo formaram vários núcleos como: Colônia Borges, São Rafael, Santa Lúcia, São José, Santuário e São Miguel (OLIVEIRA, 2001). Atualmente grande maioria dos matriculados na EMEIEF Dezidério Fuzer são descendentes de italianos que residem nessas localidades e mantem a agricultura como fonte de renda.

Segundo Oliveira (2001, p.14),

> [...] os italianos, graças ao seu espírito empreendedor, sua índole, sua vontade e capacidade de trabalho, muito colaboraram para o desenvolvimento do município de tal maneira que em 1994, Restinga Sêca, por iniciativa do então prefeito, Vilmar João Foleto, foi incluída na Região da Quarta Colônia de Imigração Italiana.

Embora a presença de imigrantes italianos somam um percentual maior na região da Quarta Colônia, Agudo possui uma colonização Alemã e Restinga Sêca colonização mista uma vez que possui descendentes das etnias italiana, alemã, portuguesa e africana. Esses dois municípios por questões políticas e econômicas também integram a região da Quarta Colônia (PICCIN, 2009).

De início, Restinga Sêca pertencia a Cachoeira do Sul. O município só foi emancipado em 25 de março de 1959, conforme Lei nº 3.730, assinada pelo então governador do Estado, senhor Leonel de Moura Brizola (OLIVEIRA, 1983).

A colonização italiana oportunizou o desenvolvimento dos municípios que fazem parte da Quarta Colônia de Imigração na formação étnica cultural desses locais. Logo, apresentam características comuns como os costumes, arquitetura, alimentação e propiciam um turismo ecológico e cultural.(OLIVEIRA, 2001).

Segundo Marcuzzo (2021, p.33),

> A Quarta Colônia é um território que guarda marcas de um passado com mais de 200 milhões de anos, representado por fósseis de variadas espécies de dinossauros e de florestas gigantes. E mais uma vez, o desconhecido retorna para a comunidade de imigração europeia e seus descendentes, contudo, hoje sem o temor, mas com a curiosidade de conhecer e entender tanta riqueza de patrimônio natural!

Atualmente, a Quarta Colônia por ser conhecida por sua natureza exuberante e com sua história geológica foi reconhecida como Geoparque Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura (Unesco). A paisagem desde os profundos vales, morros de todos os tamanhos e formas, abundância de água em seus rios testemunharam

acontecimentos marcantes no planeta Terra há mais de cem milhões de anos.

A Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em convênio com o Consórcio Intermunicipal de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia (Condesus Quarta Colônia) uniram-se para mobilizar tanto o poder público como empresas, educação, entidades de pesquisas através de projetos de extensão para divulgar e levar a conhecimento da comunidade em geral a potencialidade e riquezas estabelecidos nesses municípios. Além disso, o território do Geoparque Quarta Colônia objetiva oferecer diferentes alternativas para o desenvolvimento sustentável da economia dessa região, com o ponto principal a conservação do patrimônio natural e cultural com ênfase na educação ambiental.

Para Figueiró etal., (2022, p. 46),

> No entanto, nos últimos anos, com a mudança no foco do desenvolvimento, apostando na conservação, divulgação e exploração sustentável do seu patrimônio natural e cultural, há uma nítida reversão das tendências de empobrecimento e erosão cultural. Para que isso se materialize, o geoparque busca uma interconexão entre a economia com base na comunidade local, a conservação com equidade e a integração da economia com o meio ambiente, que contempla, essencialmente, a promoção equilibrada entre a preservação do meio ambiente (biodiversidade, uso racional e conservação de recursos naturais), a eficiência econômica (do território, das empresas e dos turistas) e benefícios para a comunidade local (trabalho, emprego, renda, e respeito aos valores socioculturais).

O início da formação, bem como, o desenvolvimento dessas regiões da Quarta Colônia, contempla a história desses locais e com isso, necessita ser valorizada pela população. Logo, não basta sabermos que residimos numa localidade do interior de Restinga Sêca ou de qualquer outro município, mas que essas pequenas comunidades estão inserida e fazem parte de algo maior que é a Quarta Colônia e se não bastasse, tais regiões também compõe uma dimensão maior, o Geoparque Quarta Colônia que foi reconhecido pela Unesco recentemente. Tendo em vista isso, cada morador residente nesses locais, seja do espaço rural, ou do espaço urbano, faz parte desse todo, chamado Geoparque Quarta Colônia.

De acordo com Figueiró et al., (2022, p. 46) “para que isso se materialize, o geoparque busca uma interconexão entre a economia com base na comunidade local...”. Pode-se perguntar: Onde esta comunidade local? Como tê-la como base? Como podemos chegar até ela enquanto escola? Consolida-se a ideia de que as crianças de hoje serão o futuro no amanhã. E, além disso, a premissa de que a escola é o melhor lugar para formarcidadãos atuantes e críticos na sociedade é realmente ponderante, e os educando por sua vez são disseminadores de saberes.

Os estudantes da região da Quarta Colônia estão inseridos nessa sociedade que necessita imensuravelmente de cidadãos que compreendam as responsabilidades enquanto guardiões de nossas riquezas naturais e de todo o patrimônio que foi construído a partir do tempo. Assim, reforça-se a ideia de que a Educação Ambiental e Patrimonial no

cotidiano escolar é extremamente necessária e indispensável.

Com isso, entende-se por Educação Ambiental (EA) os processos por meio dos quais o indivíduo e a coletividade constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, bem como de uso comum da população, essencial à sadia qualidade de vida e sua sustentabilidade. Assim, os trabalhos junto às escolas são fundamentais para a disseminação de saberes acerca desse assunto (BRASIL, 1999).

A EA é capaz de transformar as pessoas e promover mudanças de hábitos e atitudes que venham preservar a paisagem natural na qual vivem. Desta forma, é essencial que a escola saliente e também trabalhe para instigar uma conscientização que priorize a Educação Patrimonial. Para Morin (2003) a função da escola diante da comunidade passa a ser a de resgate, valorização e reconhecimento de saberes.

No entanto, com a mudança no foco do desenvolvimento, apostando na conservação, divulgação e exploração sustentável do patrimônio natural e cultural alavanca-se da ideia de que os moradores inseridos neste contexto, são os reais protagonistas deste cenário sendo base desse processo, pois são eles que estão presentes diariamente nesses locais e necessitam da terra para seu sustento sendo na produção agrícola ou no turismo. Concomitantemente a isso, vem a necessidade da exploração sustentável desse patrimônio natural ou cultural que foi formando-se de geração em geração, e isso não pode ser esquecido ou ignorado, pois faz parte de uma construção.

Assim, vivemos numa sociedade fruto de uma cultura com crenças, valores, hábitos e práticas que se construiu ao longo do tempo. Esse patrimônio seja material, imaterial, imovel ou natural precisa ser conhecido, valorizado e sem dúvida preservado. A comunidade sendo ela no espaço urbano ou rural necessita sentir-se protagonista do presente,conhecer seu passado, sua ascendência, ou seja, compreender o que lhe cerca seus valores e sua origem.

Quando falamos de comunidades rurais, que é por fim o local de estudo, ressalta a importância dessa população agricultores, ou não,ser vista como guardiões das paisagens rurais considerando que os mesmos contribuíram na sua construção historicamente deste espaço. Sendo assim, os poderes públicos necessitam apostar nessa população e considerá-los protetores ao invés de ignorá-los como se estivessem ali sendo um empecilho no desenvolvimento destes locais.

De acordo com David (2021, p.128) é necessário que,

> Promovam a sensibilidade paisagística por meio da formação para o reconhecimento e valorização do patrimônio, como parte significativa da formação de crianças e jovens, que reconheçam o patrimônio rural herdado dos antepassados, sintam-se responsáveis por ele, contribuam para sua conservação e estimulem sua valorização, não apenas como uma referência ao passado, como uma relíquia ou tesouro, mas como um bem cultural coletivo, síntese e expressão da cultura local, regional e nacional, que oferece

inúmeras potencialidades, sementes para o futuro.

Nesse contexto, emerge a necessidade das escolas intervirem de maneira a conscientizar sua comunidade despertando neles o seu pertencimento, e com isso os mesmos se sintam protagonistas na preservação e conservação da mesma. A partir dessa ideia, cabe a escola realizar projetos e ações que permitam aos educandos sentirem-se parte desse local e dessa história, e serem sujeitos atuantes que levem e disseminem em suas comunidades a valorização dessa terra denominada Quarta Colônia, para que assim compreendam que há uma necessidade de se valorizar a nossa história através da conservação do patrimônio natural e cultural por meio da Educação Ambiental.

Na Figura 1 é demonstrada a localização no estado da Quarta Colônia.

Figura 1 - Mapa de localização da Quarta Colônia de Imigração Italiana

Fonte: DESCOVI FILHO; BERTOLDO (2008).

Seguindo esta perspectiva, é relevante que as escolas da Quarta Colônia busquem informações a respeito deste contexto e que adotem práticas pedagógicas que venham a mediar o seu conhecimento sobre a história da formação dessa região, o desenvolvimento a partir do tempo e a importância da preservação do meio ambiente e do uso dos recursos naturais de forma sustentável,logo estimulando o seu pertencimento como forma de valorização desta região. Segundo Roth (1996), o desenvolvimento sustentável é aquele que atende as demandas do presente preservando para que não comprometa a sua existência às futuras gerações.

Atividades lúdicas e atrativas despertam a compreensão dessa linda história que é desconhecida por muitas pessoas que residem nesses locais. Além disso, desperta

o interesse em conhecer melhor, valorizar e preservar. Muitas vezes as pessoas estão acostumadas com o seu cotidiano e não percebem a beleza e a importância das pequenas coisas que contemplam o todo.

Nas palavras de Dias,

> Enfim, toda a comunidade tem algo a ser estudado e valorizado e seu estudo favorece a compreensão da região onde estiver localizada, sejam quais forem suas dimensões, porque em qualquer comunidade podemos encontrar elementos que condicionam a vida do homem. (DIAS, 2005, p.32).

Logo, a mobilização de todos envolvidos em prol da concretização do Projeto Geoparque Quarta Colônia foi fundamental para o reconhecimento do mesmo pela Unesco, e com isso é necessário que todos valorizem e preservem o patrimônio na qual está inserido.

Sendo assim, a paisagem depende da existência de um observador, onde o mesmo seja capaz de interpretar as inferências que o local traz consigo, ou seja, o que seus olhos não veem. A paisagem é um "ser de razão", ou seja, algo que não é intuitivo e tácito, mas sim algo a ser aprendido e compartilhado. Depende de uma articulação cognitiva e emocional capaz de ligar o passado e o futuro a partir daquilo que os olhos identificam no presente.

Na Figura 2 é observada a paisagem através do Monumento do Imigrante em Silveira Martins.

Figura 2 – Paisagem observada no Monumento do Imigrante (Silveira Martins)

Fonte: A autora (2022).

Observando a foto acima, para a pessoa que não conhece o local, o mesmo não passa de um lindo lugar com uma natureza exuberante e única, no entanto desconhecem acontecimentos históricos que fazem parte da construção deste lugar e permeam um local cheio de fatos históricos que se confundem ao meio de sofrimento, alegrias, fé, esperança e transformações. Tudo faz parte de uma longa caminhada que se fez acontecer ao longo do tempo e que hoje compõe o Geoparque Quarta Colônia.

CONCLUSÃO

A região da Quarta Colônia é sem dúvida um lugar privilegiado. Suas características geológicas e culturais se destacam mundialmente, o que fez o local ser reconhecido mundialmente, tornando-se um Geoparque.

Logo, observa-se uma necessidade de os moradores reconhecerem e preservarem esta região, visto que é um lugar único. Sendo assim, torna-se importante ser trabalhado nas escolas a Educação Ambiental no sentido de preservação sustentável. As comunidades dessa região precisam se sentir pertencentes a localidade no intuito de conhecer, preservar e conservar esta região.

Com isso, a presença da Educação Ambiental no contexto escolar é fundamental, uma vez que o indivíduo é responsável pela transformação da sua realidade. Torna-se pertinente orientar a população sobre as boas práticas de sustentabilidade e preservação patrimonial e ambiental, onde todos sejam comprometidos em prol da preservação da natureza, com a escola possibilitando essa conexão da necessidade do uso sustentável e forma disseminadores de saberes.

REFERENCIAIS

BRASIL. Lei nº 9.795, de 27 de abril de 1999. **Política Nacional de Educação Ambiental**. Brasília: Presidência da República, [1999]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9795.htm#:~:text=Art.,de%20vida%20e%20sua%20sustentabilidade. Acesso em: 12 jul. 2022.

DAVID, Cesar de. Patrimônio Rural na Quarta Colônia - por entre memórias e esquecimentos. *In:*PADOIN, Maria Medianeira; FIGUEIRÓ, Adriano; CRUZ, Jorge Alberto Soares (Org.).**Educação Patrimonial em territórios geoparques**: uma visão interdisciplinar na Quarta Ccolônia. Santa Maria, RS, . 111-145FACOS: UFSM, 2021.p. 111-145.

DIAS, Reinaldo. **Introdução ao Turismo**. São Paulo: Atlas, 2005.

FIGUEIRÓ, Adriano Severo et al. **Quarta Colônia aspiringgeopark: territory and Heritage.**1 ed. SantaMaria, RS : UFSM, Pró-Reitoria de Extensão, 2022.

MANFIO, Vanessa. A Quarta Colônia de imigração italiana: uma paisagem cultural na região central do Rio Grande do Sul. **Geografia Ensino & Pesquisa**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 31–46, 2012. doi: 10.5902/223649947333.

MARCUZZO,Suzane Bevilacqua. **Bicho do Mato da Colônia**: somos todos Mata Atlântica. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2021.

MORIN, Edgar; CIURANA, Emílio Roger; MOTTA, Raúl Domingo. **Educar na era planetária**: O pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. São Paulo: Cortez, 2003.

OLIVEIRA, L.C. **Origem e História política-administrativa do município**. Restinga Seca: Administração Municipal, 2001.

PICCIN, Eunice. **O Código Cultural Religião Como Uma das Manifestações da Identidade Cultural da Quarta Colônia de Imigração Italiana/RS**. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade federal de Santa Maria, Santa Maria.

ROTH, Berenice Weissheimer. **Tópicos em educação ambiental**: recortes didáticos sobre o meio ambiente. Santa Maria: Editora Pallotti, 1996.

FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA: Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ubá (UEMG - Ubá). Doutorando e Mestre na linha de pesquisa Trabalho, Questão Social e Política Social, pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED), área de concentração em Política Social, do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutorando na linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem (PPGACL) do Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É, desde 2020, editor adjunto do periódico 'Oikos: Família e Sociedade em debate', vinculado ao PPGED-UFV. Possui graduação em Tecnologia em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá - Juiz de Fora / MG; Bacharelado em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF), Licenciatura em Pedagogia, pela Universidade de Franca (UNIFRAN) e a Licenciatura em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER. É Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Especialista em Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Especialista em Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF) e Especialista em Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Atualmente, cursando o Bacharelado em Turismo, com ênfase em Patrimônio e Gestão de Destinos Turísticos pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e o curso de Tecnologia em Design de Animação, pelo Centro Universitário UNINTER. Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidades; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento; Turismo, Patrimônio Cultural e Lazer, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade.

A

Ação 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 57, 63, 66, 68, 91, 112, 117, 118, 119, 121

Arte 1, 2, 2, 9, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 57, 68, 95, 109, 130

Avaliação 9, 25, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105

B

Brasil 13, 16, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 42, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 83, 84, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 97, 100, 102, 104, 105, 106, 108, 125, 128

Bruxaria 54, 55, 56, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70

C

Cidadania 42, 82, 84, 85, 90, 92, 93, 94

Cinema 37, 41, 71, 72, 74, 75, 81, 110, 130

Coletivos 23, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 92

Comunicação 9, 10, 11, 41, 43, 45, 82, 84, 85, 86, 94, 96, 99, 100, 102, 105, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 119, 130

Cultura 1, 2, 1, 2, 6, 8, 9, 13, 25, 29, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 55, 57, 60, 62, 84, 85, 86, 87, 95, 96, 108, 114, 120, 121, 123, 125, 130

D

Discurso 1, 3, 32, 33, 34, 35, 38, 41, 42, 43, 54, 56, 62, 68, 112

Diversidade cultural 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 108

Diversidade sexual 82, 90

E

Educação 6, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 82, 91, 95, 98, 99, 105, 107, 113, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130

Educação ambiental 120, 121, 124, 125, 126, 128, 129

Ensaio 71, 81

Essencialismo 14, 18, 19, 21

Experiências de arte 1, 2

F

Folkcomunicação 82, 83, 84, 85, 86, 93, 94, 96

H

História 9, 13, 15, 19, 21, 26, 33, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50,

51, 53, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 64, 69, 81, 82, 85, 88, 95, 108, 110, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 130

Historiografia 54, 55

I

Imagem 37, 40, 50, 52, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 85, 122

Imagética 14, 15, 18, 20, 47

Imaginário 33, 50, 54, 55, 61, 63, 64, 68, 69, 72, 95

Inovação 1, 2

Ismael Nery 14, 15, 18, 19, 20, 21

L

Literatura 4, 22, 26, 37, 41, 54, 55, 56, 58, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 81, 119

M

Manual de instruções 97, 103, 104

Memória 32, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 55, 56, 68, 74

Minorias 82, 86, 94, 95, 96

Música 28, 29, 37, 41, 72, 98, 99, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 116, 117, 118, 119

Musicais 12, 36, 98, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118

Musicoterapia 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 119

N

Narrativa 36, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 68, 69, 79, 98, 108

P

Paisagem cultural 120, 128

Paisagem natural 120, 121, 125

Pedagogia 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42, 130

Prática social 32, 33, 34, 38, 41

Promoção 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 23, 25, 84, 124

Psicodinâmica vocal 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119

R

Respeito 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 16, 24, 33, 39, 46, 52, 60, 63, 67, 72, 82, 90, 92, 93, 95, 100, 102, 124, 126

Ruptura 1, 2

S

Sociedade 2, 2, 3, 7, 8, 13, 16, 26, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 65, 68, 82, 84, 86, 87, 90, 94, 108, 120, 121, 122, 124, 125, 130

T

Técnica vocal 107, 108, 110, 115, 117, 118, 119

Tradições 1, 6, 8, 9

V

Vídeo 37, 41, 71, 72, 73, 77, 80, 81, 100

Voz 25, 48, 88, 91, 92, 93, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119